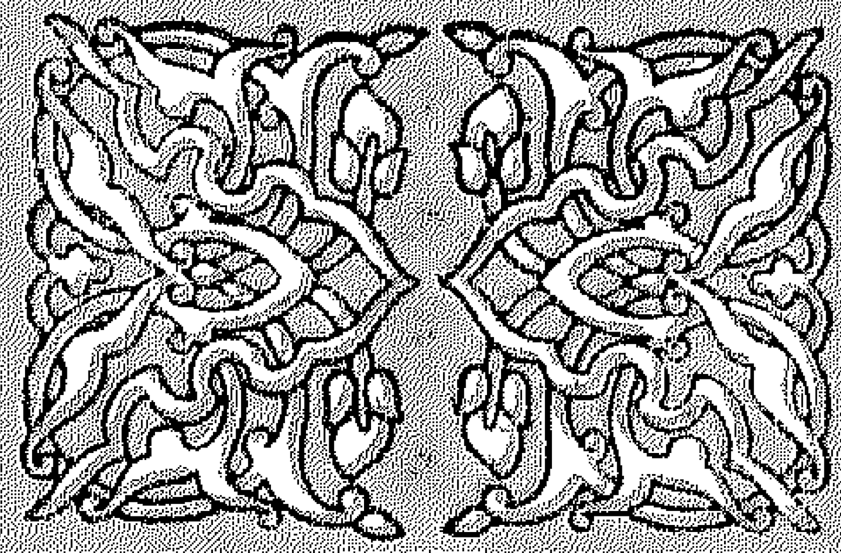
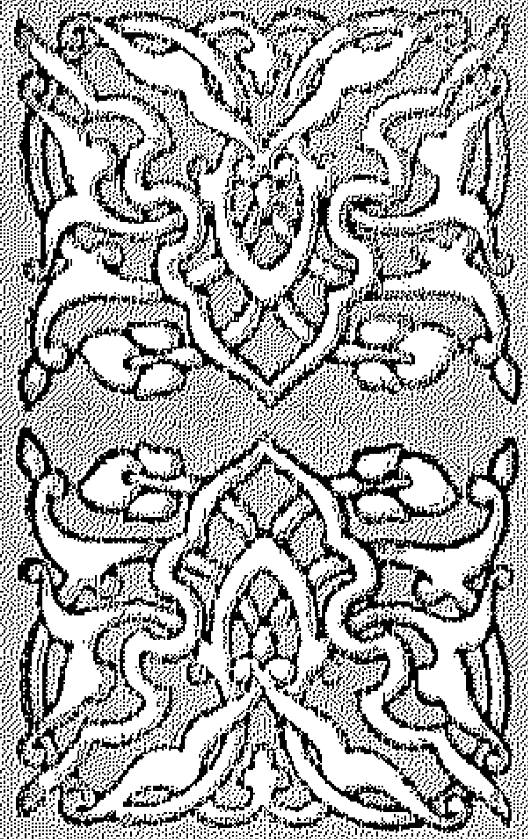
دكتور أنس داود

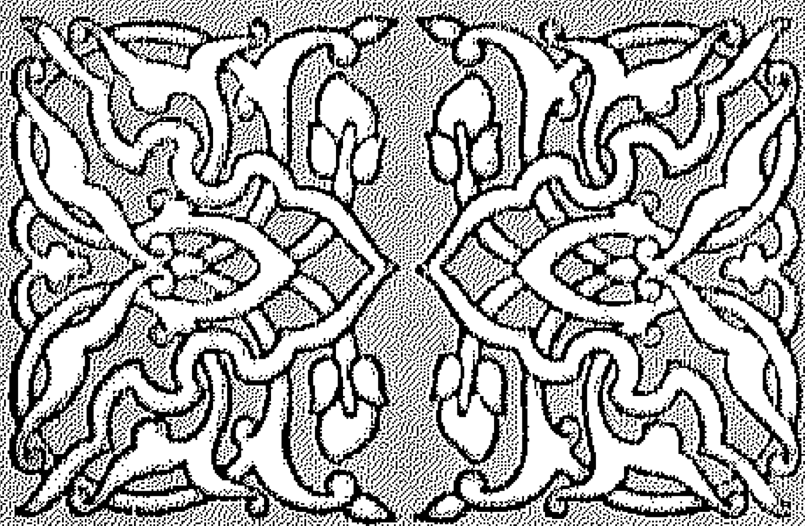




الأسطورة

في الشعر العربي الحديث





دكتور أنس داود

الأسطورة في الشعر العربي الحديث

مكتبة عين شمس
٤٤ شارع القصر العيني

الإهـــداء

إلى ذكراك الباقية يا أبي العزيز

حين رحلت إلى رحاب الله في الثامن من مارس
عام ١٩٧٢ وودعك الكثيرون ، بقيت معي ..
لأننا تعودنا .. يا أبي العزيز .. ان نكون دائما معا ..
فقد كنت لي ، وسوف تظل :

الأب ، والمعلم ، والصديق

ا . د

شكر

إلى أستاذى

الأستاذ الدكتور بدوى طبانة

وإلى صديقى

الشاعر الرائد صلاح عبد الصبور

لسابق فضلهما على إنجاز هذه الدراسة

ا . د

مساعدة على تفهمه ، كما كان بعضها عوامل يأس من الاستمرار فى هذا البحث ، لأن معظمها كان لا يعدو أن يكون « صب الخمر المعتقة فى أوان جديدة ».. وكانت القلة النادرة — فحسب — هى التى تتميز بالتفرد والأصالة وإضافة عصارة فكر جديد . .

وقد حاولت فى هذا البحث ، أن أقيم كياناً علمياً موحداً لمجموعة من الظواهر الفنية المتناثرة فى عشرات الدواوين الشعرية التى تنتمى إلى شعراء من كافة الاتجاهات الأدبية التى شهدتها حياتنا العربية منذ فجر النهضة . .

ولم يكن هناك سبيل إلا بالعكوف على دراسة طائفة غير قليلة من الإنتاج الشعرى الذى لم يدرس قط من قبل . .

ثم مراجعة وجهات النظر السابقة ، فى ضوء الإطار العام لهذه الدراسة ، بما أوضح من قصور بعضها ، وبما دعم وجهة نظر جديدة .

وكان من أهم غاياتى أن يكون هذا البحث أول دراسة تضع ظاهرة استخدام الأسطورة فى الشعر العربى المعاصر فى ضوء مصادرها ، والمؤثرات الأجنبية فى الاعتماد عليها ، فى الأبنية الفنية المختلفة ، قصيدة ، ومسرحية ، ومطولة شعرية . .

والمنهج الذى اتبعته فى هذه الدراسة هو المنهج الذى أوثره دائماً فى دراسة « ظاهرة أدبية » . . ويتمثل فى :

١ — إصطفاء « النص الأدبى » . . فان مادون الجودة الفنية لا يستحق عناء الالتفات .

٢ — تحليله وتفسيره . . فى ضوء النتاج الأدبى العام ، وفى ضوء

الخصائص الذاتية لهذا النص . . مع عدم إغفال ما يفيد هذا النص — فى استيعابنا له — من إلمام بحياة الشاعر وعصره وظروفه الاجتماعية ومشكلاته النفسية . . وغير ذلك . . مما نستعين به على فهم النص دون إقحامه على القارئ ، أو بعثرة الجهد فى رصده وتركه يطغى على القيم الفنية فى النص . . وبعبارة مختصرة : « البصر بالظاهرة الفنية داخل وجودها التاريخى ، وصلاتها الخفية بالفكر وبالحياة ، ثم إجلاؤها للقارئ فى قوانينها الخاصة ، وقيمها الذاتية » . . .

وقد يكون صواباً أن نسمى هذا المنهج « منهج خدمة النص الأدبى » أو « منهج الرؤية الداخلية للنص » ولعله بذلك يقترب من المنهج الجمالى المعروف ، ولكنه يضيف عليه البصر بخلفية النص ، وبواعثه ، وغاياته . .

ولم يعد هذا المنهج الذى اخترناه بدعاً فى الدراسات الأدبية المعاصرة . . بل لا نغالى إذا قلنا إنه منذ اليوت ، ورتشاردز ، ورانسوم وتلاميذهم قد أصبح المنهج السائد فى الدراسات الأدبية المعاصرة . . الذى يستطيع أن يجعل للنقد الأدبى وجوده المستقل عن العلوم الاجتماعية والنفسية التى طغت عليه زمناً . . حين ساد المنهج النفسى الذى أشاعه العقاد وغيره فى بلادنا ، والمنهج الاجتماعى الذى مارسه الكثيرون ، مما أدى إلى طغيان البحوث النفسية والتاريخية والاجتماعية على الدراسات الأدبية . .

وبعد . . فقد رأينا لزاماً أن نمهد للبحث باستخلاص مصطلح نقدى للأسطورة . . من بين كثير من الاستخدامات غير الدقيقة . . ثم بحثنا فى الفصل الأول أصل الأسطورة ووجهة نظر المدارس الفكرية المختلفة فيها ، ثم خصائصها التعبيرية وصلاتها بالشعر ، ومعنى العودة — فى عصر العلم — إليها . . ثم فى الفصل الثانى بحثنا عن سوابق الظاهرة فى شعرنا العربى القديم ،

ليتم بذلك ربط حاضر الظاهرة بماضيها فى شعرنا ، وانتقلنا فى الفصل الثالث إلى دراسة مصادرها وفى الرابع المؤثرات الأجنبية فى استخدامها . : وآثار الرومانتيكية والرمزية واليوت فى توجيه شعرائنا نحو هذا السبيل . . ثم خلصنا فى الفصول التالية إلى بحث تطبيقى واسع محاولين أن نرصد الظاهرة فى القصيدة والمسرحية والمطولة الشعرية . . محاولين فى كل خطوة من خطوات الدراسة أن نكون على صلة بأمهات مصادرها ومراجعها ، باذلين فى ذلك أقصى الغايات . .

والله الموفق

د. أنس داود

تمهيد

فى البحث عن مصطلح نقدى للأسطورة

إن الشعر تجربة روحية عميقة تتصل بأعمق مكونات الأمة ، وتستخدم من اللغة أرهف أدواتها ، وأكثرها قدرة على الإشعاع بهذه المكونات ، ومن ثم فان الشعر العربى — وليد الحضارة العربية العريقة الجذور ، والتى خضعت للتأثر بالمناخ الحضارى للمنطقة التى نمت فيها مجموعة مختلفة من الحضارات . . كحضارة بابل وآشور وفينيقيا وفلسطين واليمن ومصر القديمة واليونان — يجن الكثير من التجارب الانسانية لكل هذه الحضارت . . ويمتد بجذوره إلى أعماقها . . ويشف ويومىء — على نحو رهيف وخفى — إلى أساطيرها . .

وهذه النظرة إلى الشعر تخرجه من إطار النظرة اللغوية الجامدة التى تراه مهارة فى الصياغة ، ولعبا بالألفاظ ، ومعجما للغة والعادات والتقاليد . .

فكل هذا يمسه الشعر بظاهره . وتبقى أعماقه حافلة بجوهر التجربة الانسانية الخصبة التى تسرى فيها روح الكلمة السحر . وروح الكلمة الحياة ، عندما كان الانسان الأول يعتقد أنه بالكلمة يستنزل المطر . وبمحو اسم الميت يفقده لحياة . .

ومن ثم فان العودة إلى استخدام الأسطورة فى الشعر عودة حقيقية إلى المنابع البكر للتجربة الانسانية ، ومحاولة التعبير عن الانسان بوسائل عذراء ، لم يمتهنها الاستعمال اليومى ، فتخفى الألفة ماتجنه من إيحاء . .

وفى ظل هذه النظرة يتضح المفهوم الذى يهدف هذا البحث إلى تأصيله فى دراساتنا الأدبية عن « الأسطورة » كمصطلح نقدى له ملامحه الواضحة . .

فالأسطورة هى الجزء الناطق من الشعائر البدائية ، الذى نماه الخيال الانسانى ، واستخدمته الآداب العالمية . .

ومن ثم . . فهو يعنى تلك المادة التراثية التى صيغت فى عصور الانسانية الأولى ، وعبر بها الانسان فى تلك الظروف الخاصة عن فكره ومشاعره تجاه الوجود . . فاختلط فيها الواقع بالخيال . وامتزجت معطيات الحواس والفكر واللاشعور ، واتحد فيها الزمان ، كما اتحد المكان . . واتحدت أنواع الموجودات من إنسان وحيوان ونبات والتحمت فى كل متفاعل مع مشاهد الطبيعة . وقوى ماوراء الطبيعة . . واتخذت من التجسيد الفنى — وهو لغة الشعر الحق — وسيلتها للتعبير عن كل خلجة من شعور . وكل خاطرة من فكر . فى تلقائية عذبة محببة . تنطوى على إيمان عميق بأنها تعبر عن « حقيقة الوجود » . .

ولهذا فان الحديث عن أسطورة من ابتكار شاعر معاصر[١] ، خلط بين

---

(١) انظر : د لويس عوض . . مقال بالأهرام ٨-٥-١٩٧٠ .

عصر يستطيع بطبيعة تطوره أن يودع فكره وشعوره فى الاسطورة ، وعصر يجد أن استخدام الاسطورة القديمة . واستغلال عناصرها ورموزها فى أعماله الفنية ، هو — فحسب — كل مافى وسعه . . لابون الهائل بين طورين مختلفين أشد الاختلاف من أطوار الانسانية . . اختلاف مابين الحقيقة والمجاز . وما بين اليقين الدينى والرمز الفنى . .

كما أن الحديث عن « المنهج الأسطورى » فى تتبع شيات من التشابه بين لغة الشعر . وطريقة تناوله للأشياء . وبين الأساطير . حديث لا يرجع إلى أن الشاعر المعاصر قد رجع عن المنهج السردى والمنهج العقلى إلى المنهج الرمزى — كما يقول بعض الباحثين[1] — بل يرجع إلى طبيعة الوحدة بين « الشعر » وبين « الأسطورة » فى جوهرهما . . لغة وأداة . . فلغة كل منهما هى تلك اللغة المجنحة التى تومىء ولاتوضح . وتوحى بالحقيقة ولاتقبض عليها قبض الرياضيات . . هى لغة الوجدان الانسانى فى احساسه بالأشياء على نحو غامض مستسر . ما ان يصل إلى دائرة « الفهم » حتى يصبح قضايا عقلية لا أثر فيها للألوان الهاربة ، ولا للخفايا المستسرة . .

فقول أحد الباحثين . . إن « الشاعر المعاصر فى تعامله الشعرى مع عناصر الطبيعة إنما يرتفع باللفظة الدالة على العنصر الطبيعى ، كلفظة المطر — مثلا — من مدلولها المعروف إلى مستوى الرمز ، لأنه يحاول من خلال رؤيته الشعرية أن يشحن اللفظة بمدلولات شعورية خاصة وجديدة[2] » . . هو تساهل فى تجاهل الدلالة الرمزية للغه الشعر فى كل العصور . . وغض عما يحمله شعرنا الجاهلى فى إشاراته للأماكن . ولعناصر الطبيعة من مدلولات

---

(١) انظر : د . عز الدين إسماعيل « الشعر العربى المعاصر » ص ٢٢٢ ومابعدها .

(٢) نفس المصدر السابق . ص ٢١٩ .

تتجاوز حدود الدلالة الإشارية للغة . . أو هو بالأحرى نسبة عنصر من عناصر الوجود الشعرى إلى شعرنا المعاصر فحسب . .

وهذا لايتعارض قط مع إيماننا بأن لكل شاعر رموزه الخاصة ، وأنه يستطيع عن طريق تكوين علاقات خاصة داخل أعماله الشعرية تعميق دلالات مختلفة لبعض الوسائط الفنية تحقق لها وجوداً رمزيا فى نفسية القارىء.. على نحو مانجد « المطر » فى شعر السياب و « الناى » فى شعر خليل حاوى . . مما أشار إليه السيد الباحث ، وعلى نحو مانجد رموزاً أخرى فى أشعار كل الشعراء الموهوبين ، لا المعاصرين فحسب . . فان مثل هذه الظواهر سنكتشفها إذا قرأنا امرؤ القيس وطرفة وأبانواس . . وقد درست بعض هذه الظواهر من قبل فى نقدنا الحديث داخل دلالة المعجم الخاص للشاعر . .

ثم ان أداة التشكيل الأولى فى الشعر وفى الاسطورة هى الخيال . . فهو هنا وهناك الذى يكتشف وسائل التجسيد للشعور والفكر ، ويصوغ التجربة النفسية فى رموزها الخاصة . .

ومعنى ذلك ان الشعر كان دائماً يحتوى على عناصر تشبه مثيلاتها فى الاساطير . . وأنه كان فى كل العصور يحمل ذات الطابع الأسطورى الذى يظن بعض الباحثين انه وقف على شعرنا المعاصر . .

لكن الذى استطاع ان يضيفه عصرنا إلى الشعر ، هو طريقة استخدام الاسطورة فى الشعر ، والاستفادة من عناصر الديمومة فى ابداعها . .

الطريقة الجديدة — فحسب — التى وصلت إلى أحدث مدارسنا الشعرية — مدرسة الشعر الحر — عن طريق التأثر باليوت . . وبييتس وعزرا باوند ، واديث سيتويل . .

لكن الشعر دائماً كان يستخدم الاساطير ، وإذا نظرنا إلى أعظم الأعمال الشعرية فى الادب الغربى ، وجدناها تنبع من الأساطير . . تقصها أو تستخدمها ، أو تطور رموزها على نحو أو آخر . . ونظرة عابرة على الالياذة والأوديسة ، والانيادة ، والكوميديا الالهية ، والفردوس المفقود ، وقابيل ، وبروميثيوس طليقا ، لهوميروس ، وفرجيل ، ودانتى ، وملتن ، وبيرون وشلى ، ثم على مجموعة المسرحيات اليونانية المعروفة لاسخيلوس وسوفوكليس ويوروبيدس ، تنبه إلى ما أشرنا ، فهذه الأعمال جميعاً تستقى من الأساطير الدينية والعبرية . .

لكن اليوت قد أضاف جديداً إلى توظيف الأسطورة فى البناء الشعرى ، وهو ماتأثر به هؤلاء الشعراء على نحو ماسنفصل فيما يلى من فصول . .

ولم يكن الشعر الغنائى العربى بعيداً عن أجواء الأساطير ، وإن كان لم يخص — لظروفه الخاصة — أعمالا شعرية مستقلة تدور حول الأساطير عدا قصائد أو مقطوعات جاهلية قليلة سنشير إليها . .

واستخدام الأسطورة لا يعنى البعد عن القصيدة الغنائية الذاتية فى غير لجوء إلى الأسطورة رمزاً أو تضمينا . . فنى كل الأشعار العالميه تتجاور القصائد الذاتية ، مع القصائد الموضوعية التى تستوحى الأساطير أو غيرها . . وكما تقول اليزابيث درو : « من الخطر أن نضع أى قوانين تعسفية عن الشعر ، أو نحاول صبه فى قوالب معدة ، فالجانب الذاتى والجانب الموضوعى يمثلان طريقتين مختلفتين فى عرض الموضوع ، وكلاهما ليس جيداً أورديئاً فى ذاته . فالقصائد الجيدة والقصائد الرديئة قد اشتملت على الطريقتين [1] . »

---

(١) اليزابيث درو « الشعر كيف نفهمه ونتذوقه » . ترجمة د . محمد إبراهيم الشوش منشورات مكتبة منيمنة — بيروت . ص ١٢١ .

والمتتبع لشعرنا المعاصر حتى أحدث مدارسنا يجد القصيدة التى تعتمد على الأسطورة ؛ مع عشرات من القصائد الأخرى التى لاصلة بينها وبين الأسطورة — (بمعناها التراثى (. . سوى مانستطيع أن نكتشفه من تشابه فى اللغة ، أو استغلال الخيال ، أو النظرة إلى بعض الأشياء . . وهى صادرة— كما أشرنا — عن التشابه الجوهرى بين الشعر والأسطورة . .

وبعض العناصر الأسطورية ، فى القصيدة الغنائية ، فى الشعر العالمى ، فى كافة عصوره ، ليست — كما نرى — إلا رواسب أسطورية بقيت متشبثة بكيان التجربة الانسانية الفنية . .

كما أن بعضها الآخر ينمو بالتأثر بقراءة الأساطير . أو بقراءة الآداب التى تدور ، أو تنبع من الأساطير . .

أما الأصل الذى نرجح رجوع التشابه الأصيل بين الشعر والأسطورة إليه . . فهو ما أكدناه من وحدة استعمال اللغة وتوظيف الخيال فى إبداع كل من الشعر والأسطورة . .

وبهذا نكون قد وصلنا إلى تحديد « الأسطورة » كمصطلح نقدى ، سنستخدمه فى هذه الدراسة . وخلصناه مما يشيع حوله من آثار التساهل فى التعبير ، أو التعميم فى الفكر . .

الفصل الأول

الأسطورة والشعر

الأسطورة والشعر

ليس من هدفنا هنا أن نفصل القول فى المذاهب التى اختلفت حول تعريف الأسطورة وحول تفسيرها ، ووقفت على أطراف متناقضة من الرأى . لأن بحثنا يدور حول الشعر الذى تأثر فى نسيجه الداخلى أو هيكله العام ، أو مواقفه وأحداثه وأبطاله ، بأساطير هى بجملتها رهن أيدينا ، وقد عكف العلماء على تصنيفها ، واستخراج دلالات دينية وإجتماعية وثقافية وتاريخية منها . وعكف الفنانون على استلهامها كأولى بواكير الخيال الانسانى المبدع . . وحسبنا أن نعرف الأساطير بأنها مجموعة الحكايات الطريفة المتوارثة منذ أقدم العهود الانسانية[1] ، الحافلة بضروب من الخوارق والمعجزات ، التى يختلط فيها الخيال بالواقع ، ويمتزج عالم الظواهر بما فيه من إنسان وحيوان ونبات ومظاهر طبيعية بعالم مافوق الطبيعة ، من قوى غيبية اعتقد الانسان الأول بألوهيتها ، فتعددت فى نظره الآلهة تبعاً لتعدد مظاهرها المختلفة . . « وانه لمما يتفق مع طبيعة هذه الشعوب البدائية أن يشحنوا أساطيرهم الملفقة المصنوعة بالأخيلة الشعرية التى تضفى فيها البشرية على قوى الطبيعة سجاياها وهناتها »[2] ، فالحدود واهنة تماما بين الانسان وبين الموجودات من حوله ، بل بينه وبين الوجود بأكمله ، والظواهر الطبيعية تتلبس بالأفعال والصفات البشرية ، وتنسب إلى قوة قاهرة وإن كانت على غرار الانسان وطبيعته » فالعالم لايبدو للانسان البدائى جامدا أو فارغا ، بل زاخراً بالحياة[3] .

---

(١) تجاوزنا هنا الاشارة إلى بدايتها كجزء قولى فى شعائر وطقوس الاولين إلى طور انفصالها وإتخاذ أقرب الاشكال إلى الأنواع الأدبية .

(٢) دانيال ب . دودش . مقدمة « عصر الاساطير » تأليف توماس بلفينش ترجمة رشدى السيسى الالف كتاب — ص ١٢ .

(٣) مافيل فلسفة ص ١٦ ، ٢٤ .

ومن مجموع موروثات الانسان من الأساطير يمكن أن تستخلص خصائص مشتركة بينها ، وهذه الخصائص نجدها فى نظرتها إلى الكون ، وإلى الأشياء ، واحساسها بالزمن ، وطريقتها التشخيصية فى التعبير . .

ان هذه الأساطير تحمل طابع التجربة الانسانية الأولى مع الحياة ، ومواجهتها للكون وللأشياء ، وهى بعد مازالت كليلة المنطق ، بعيدة عن اتخاذ الطرق العلمية التى توصل إليها الانسان بعد ذلك وقد نما عقله وتشعبت معرفته ، ومن ثم فانها تتضمن نوعاً من التفسير الكونى على صورة قبل أن يستطيع الانسان العودة إلى صياغتها ، فهى نظرة حدسية وشاملة ومحيطة بجوهر الوجود ، ومتخلية عن إحساسنا الرتيب — وان شئت قل المنظم — بالزمن ، تمزج الماضى بالحاضر وبالمستقبل . . وترى الوجود وحدة متصلة ، بل كلا تاما ، لا يعتريه نقص ، وما الموت إلا انتقال إلى صورة أخرى من صور الوجود ، ومن ثم « كان استمرار حياة الموتى وعلاقتهم بالناس ، أمراً مسلما به ، لأن الموتى جزء من الحقيقة التى لاشك فيها ، حقيقة ألم الانسان أو توقعه أو سخطه[1] » .

والانسان فى هذا الوجود الكامل الموحد المتصل ، جزء من كيانه العام ، على نحو ما يقول كاسيرر : « ولا يمنح الانسان فى هذا المجتمع منزلة عالية ، وإنما هو جزء منه لكنه ليس أعلى من الأفراد الآخرين فيه ، بأى وجه . وتتمتع الحياة فى ارفع أشكالها وأوضعها برفعة دينية واحدة . فالناس ، والحيوانات ، والنباتات ، كلها تقف فى صعيد واحد . وفى المجتمعات الطوطمية نجد طوطما نباتيا كما نجد طوطما حيوانياً . ونجد المبدأ نفسه — أعنى مبدأ وحدة الحياة التى لاتنقصم — إذا انتقلنا من المسافة إلى الزمن .

---

(١) ماقبل فلسفة ص ١٦ ، ٢٤ .

فهو لايصدق فحسب فى اتحاد زمن الحدوث ، وإنما يصدق أيضاً فى نظام التوالى فأجيال الناس تكون سلسلة فذة لاتنقطع ، وبالتجسد تظل المراحل الأولى من الحياة محفوظة ، فتظهر روح الجد فى طفل حديث الميلاد ، بعد أن جرى عليها التجديد ، وأعيد إليها فتاؤها . ويمتزج الحاضر والماضى والمستقبل ، أحدها فى الآخر . دون أن يكون بينها خط حاسم ، وإذا الحدود بين بنى الانسان قد أصبحت غير محققة المعالم[١] » .

وتقترب هذه الأساطير بطبيعة بواعثها ومكوناتها من الرؤى الشعرية ، بل هى فى صفائها وعموميتها ورموزها رؤى شعرية عميقة . وصل بها الانسان الأول إلى جوهر الوجود ، واتخذ من لغتها التصويرية التجسيدية أردية شفافة عن مقولاته الفكرية ، أو بالأحرى «تمولاته النفسية الوجدانية . على نحو مارأى فيها كثير من العلماء « شاهدا على وجهة نظر عميقة فى طبيعة الأشياء وفى الطبيعة والعالم[٢] » بل رأى آخرون أنه « كلما توغل العلم — وخاصة علم النفس الفردى — فى مجاهل الحياة ، وكشف من أسرارها . اقترب من عالم الأسطورة . ويقترب العلم من غايته فى علم النفس الفردى الذى يزودنا بمعرفة لذواتنا لولاها لفقدت كل معارفنا الأخرى حدواها ، وكلما تقدمنا بمعرفتنا لذواتنا بالطرق الموضوعية كالتحليل والملاحظة ازداد إيماننا بأن أساطير الأولين ماكانت سوى تجسيد لهذه المعرفة . لذلك يولى فرويد الأساطير اهتماماً كبيراً فى مؤلفاته ، وللسبب ذاته نرى الأساطير تعود إلى الحياة ، بعد أن مضى عليها مئات السنين وهى تعد فى الأموات[٣] » .

(١) أرنست كاسيرر « مقال فى الانسان » ترجمة د . إحسان عباس ص ١٥٨ .
(٢) فريد رتش فون ديرلاين « الحكايات الخرافية » ترجمة د . نبيلة إبراهيم ص ١٠ .
(٣) هوبرت ريد — الشعر الحلم والأسطورة — ترجمة قاسم عبدو — مجلة الآداب ديسمبر ١٩٦١ .

ولقد ورثنا مع هذه الأساطير من عهود الانسانية الأولى حكايات شعبية ، غائرة الجذور فى الزمن ، غير انه يبدو من طابعها الاجتماعى ، وتخليها عن النظرة الحدسية للكون ، وبعدها — إلى حد كبير — عن المزج بين عالم الانسان والعوالم الأخرى ، وتجردها عن التعبير بالصورة الفنية ، والمعجم المعبر عن العواطف الجياشة والغرائز الكامنة ، . . يبدو من تجردها من هذه الصفات التى نجدها فى الأساطير انها وليدة طور حضارى متأخر . . غير أن حفولها بالخارق أو اللامعقول ، ومزجها بين الواقع والخيال ، واستخدامنا « فى طريقة الحديث العادية تعبير الأساطير Myths وحكايات الخوارق Legends كما لو كانا متبادلين[1] » قد دعا العلماء إلى بحث الصلات بينها وبين الأساطير ، فرأت « المدرسة الأسطورية The Mythologicol School ومن أعلامها ماكس موللرودى جوبازناتى وجاستون بارى أن الحكايات الشعبية « موروثات » باقية من الأساطير القديمة ، وبخاصة أساطير الطبيعة[2] » . . ويشير فوزى العنتيل إلى تفرقة بعض الدارسين بينهما فى المنشأ الطبيعى التفسيرى للأولى ، والمنشأ التاريخى للثانية ، وكون النواة التاريخية فى الثانية قد تلتف حولها كثير من الأساطير والاختلافات . . لينتهى بقوله : « ومهما يكن من أمر فان الحد الفاصل بين الأسطورة وحكايات الخوارق مستغلق فى الغالب[3] » وقد دعا إلى هذا الاستغلاق أن كثيراً من العلماء لايجدون فرقا بين النوعين — على غير مانرى — فى الشكل وفى المضمون[4] ، ويتساءل فريدرش فون ديرلاين :

---

(١) فوزى العنتيل (الفلكلور ماهو ؟) ص ١٩١ .

(٢) السابق : ٧١

(٣) نفس المصدر السابق ص ١٩٢ وانظر

The Shorter Oxford English Dictionary / Myth .

(٤) الحكاية الخرافية : ١٢٦ ومابعدها مادة :

« أين يقع الاختلاف بين الحكاية الخرافية واسطورة الآلهة ؟ قد يقال على سبيل المثال أن اسطورة الآلهة فى غموضها تعكس نظاما دينيا ، فى حين أن الحكاية الخرافية يرجع بعض اجزائها فحسب إلى العقيدة ، ويرجع البعض الآخر إلى خيال القاص . وقد يقال كذلك : ان الحكاية الخرافية هى الأقدم ، وأنها انتقلت فيما بعد إلى شخوص الهية أو نصف الهية ، وبذلك أصبحت أسطورة آلهة . على أن العكس كذلك يمكن أن يطرأ على الذهن ، ويمثل هذا الرأى بعينه الاخوان جرم ، فأسطورة الآلهة فى رأيهما هى الأصل . ومع فقدان العقيدة خلعت أسطورة الآلهة عنها مضمونها الدينى وصارت حكاية خرافية ، على أن هناك احتمالا رابعاً فحواه أن أسطورة الآلهة والحكاية الخرافية لم تكونا فى الأصل منفصلتين احداهما عن الاخرى انفصالا تماماً . . . فكلاهما عاش فى عالم مشابه هو العالم السحرى[1] . . . . » .

ويفرق الدكتور عبد الرحمن بدوى بين الأسطورة وبين الحكاية الشعبية تفريقا جيداً حين يرى « أن الأولى ترمى دائماً إلى معنى عميق ، ويقصد بها تفسير مظهر من مظاهر الوجود ، ولذا كانت الشكل الأولى للفكر العلمى والفلسفى ، وهى الوسيلة الوحيدة الباقية لدى الانسان حينما يعوزه التعبير الفعلى الواضح ، ومافيها من خوارق ومعجزات لايقصدبه لذاته ، بل لتحقيق تلك الغاية ، وعلى العكس من ذلك نجد الحكاية الشعبية لا تقصد من وراء الخارق واللامعقول شيئاً آخر وراءهما ، لأنها تتجه إلى الخيال الذى يريد أن يتسلى ، ويفرج عن نفس صاحبه . ولذا يلاحظ فى الحكاية الشعبية أن تكون مليئة بالمغامرات الشائقة الجذابة ، وهى مغامرات يطلب منها دائماً أن تنتهى بنهاية سعيدة[2] » .

---

(١) الحكاية الخرافية : ١٣٨ .

(٢) فوكيه « أندين » : ٧ وما بعدها .

وخلاصة ما نرى أن هناك جذراً مشتركا بين الحكايات الشعبية والخرافية وحكايات الخوارق والأساطير[1] ، وهو أنها جميعاً نبعت من خيال خصب ، يتجاوز الواقع ، ويتخطى حدود الزمان والمكان ، ويمزج بين أحلامه وأوهامه وبين ما يحس ويرى ويسمع ، بين ذاته وبين تجاربه الموروثة والمعاشة : وهذا الخيال الخصب هو الذى أبدع الأسطورة ، وأبدع كل تلك الأشكال التراثية التى تكاد أن تكون عالمية ، وهو الذى يعود إليه الشاعر المعاصر ، فيلتقى بعالمه من خلال الرموز والحكايات فى هذا التراث الانسانى الضخم ، أو يصطنع ذلك الخيال نفسه فى خلق رموزه ودلالاته ، وفى تكوين رؤيته الحديثة للعالم واقعا وتاريخا .

* * *

وإذا كنا قد اقتصرنا بلمحة دالة فى تعريف الأسطورة ، فحسبنا — أيضاً — أن نشير إلى بعض الآراء فى تفسيرها — بصورة عامة — وتكاد تكون أهمها :

من الوجهة التاريخية :

ترى المدرسة التاريخية أن الأساطير التى وصلت إلينا ليست فى أصولها الا تاريخ البشرية الأولى . تنوسيت ملامحه الدقيقة . وأضفى الخيال الإنسانى عليه جواً فضفاضا . وتاريخ الآلهة ماهو الا تأريخ لعصر الأبطال حين كان الانسان يعجب بالقوة والجبروت ، والبطولة فى شتى ألوانها المادية والمعنوية ، ويتطور هذا الاعجاب عند الأجيال إلى نزعة من التقديس

---

(١) أغفلنا هنا الاشارة إلى تأثير النظرية الآرية على المدارس المبكرة فى تاريخ علم الفولكلور ، فقد أصبحت نظريتها فى « آرية » الحكاية الشعبية ، وردها إلى عنصر واحد ، وإلى شعب واحد ، أصبحت هذه النظرية المتعصبة لاتستند إلى حقيقة علمية . انظر لمحة موجزة عن « الارية والفولكلور » فى « موسوعة الآداب والفنون الشعبية » د . عبد الحميد يونس — مجلة الهلال — يونيه ١٩٦٨ .

تتلاشى معها حينا بعد حين الحدود الفاصلة بين المحدود والمطلق ، وبين حقائق الواقع الانسانى ، وخنايا الوجود الغيبى ، فتصل إلى حد عبادة الآباء ، ثم تصل إلى تناسى هذه الأبوة ، ودخولها فى مرحلة التأليه . .

وقد رأى أصحاب هذه المدرسة أن آلهة الاغريق – على سبيل المثال – كانوا شعباً قوياً يسكن فى جبال الأولمب الشاهقة ، وتسرى بين ابنائه هذه النزعات الحادة ، والعواطف الجياشة التى حفلت بها أساطيرهم .وقد غاب هذا الأصل التاريخى من ذاكرة الانسان ، لبعد الشقة ، وغرابة هذه الحكايات ، فنسبها إلى الآلهة[1] ..

كما رأوا أصولا تاريخية لكل ماورد فى الكتب المقدسة ولعبادات الجاهليين . . كعبادة العرب لود وسواع ويغوث ويعوق ونسر . . على نحو ماورد فى كتاب الأصنام للكلبى ، وفى مقدمة ابن خلدون : كان ود وسواع ويغوث ويعوق ونسر قوما صالحين ، ماتوافى شهرا . . فجزع عليهم ذووقرابتهم ، فقال رجل من بنى قابيل : ياقوم هل لكم أن أعمل لكم خمسة أصنام على صورهم ؟ غير أنى لا أقدر أن أجعل فيها أرواحا ! قالوا : نعم ! فنحت لهم خمسة أصنام على صورهم ، ونصبها لهم . . فكان الرجل يأتى أخاه من هذه الأصنام وعمه وابن عمه ، فيعظمه ويسعى حوله حتى ذهب ذلك القرن الأول ، ثم تزايد هذا التعظيم مع مرور الأجيال إلى أن انتهى إلى مانعرف من العبادة[2] . .

---

(١) ولعل أول من قال بذلك هو الفيلسوف اليونانى يوهيمروس .
انظر : د. شكرى عياد « البطل فى الآدب والأساطير » ص ٧٧
(٢) انظر – محمود سليم الحوت – فى طريق الميثولوجيا عند العرب – ص ٥١ وما بعدها .

وإلى هذا الأصل التاريخى يشير أرنولد توينبى حين يتحدث عن تاريخ الحضارة اليونانية ، فيقول : « وكان على الحضارة اليونانية أن تعيش على تراثين خلفهما البرابرة (الذين هاجموا وحطموا الحضارة السابقة على الهلينية ولم يكن لهم تراث حضارى يذكر) هما الملاحم التى تنسب إلى هومر ، ومجموعة من الآلهة التى لم تكن رموزاً على تقلبات الطبيعة الغامضة ، بل صنعت على صورة الانسان ، وصورة الانسان البربرى من دون سائر البشر .

كان هؤلاء الأولمبيون نسخا تنبض بالحياة لنماذجها الانسانية الاصلية ، عصابة من البرابرة الذين يتمتعون بقوه تفوق قوة البشر ، وإن كانوا يتميزون بوجه خاص بسوء سمعتهم . وقد استقر بهم المقام على جبل أولمبوس ، وأخذوا فى الهيمنة على الكون من هذا الوكر الرائع للصوصية .

وكانت الطبيعة البشرية البربرية التى انعكست صورتها على مجموعة الآلهة الأولمبية فى واقعية مؤلمة موضعا للعبادة لايليق على الإطلاق بمجتمع مازال فى طور التحضر[١] » .

وهذا ما يعنيه ثوركلد جاكوبسن حين يقول . « لقد حكمت مدينة أور أرض بابل ردحا طويلا من الزمن ، ثم سقطت فى أيدى الجحافل العيلامية التى هبطت عليها من الجبال الشرقية فى هجوم مريع . فالخراب التام الذى أحاق بها ، نراه نحن من فعل الجيوش البربرية التى هاجمتها ، غير ان الأمر لم يكن كذلك بموجب فهم البابلى القديم للكون : لم يكن الجوهر المدمر العاتى فى نظره إلا جوهر إنليل[٢] » .

---

(١) تاريخ الحضارة الهلينية . ص ١٧ ، ١٨ .

(٢) ماقبل الفلسفة . ص ١٦٤ .

على أن الخلط بين عالمي الانسان ومافوق الانسان كان سهلا على العقلية اليونانية ، كما يبدو من ملاحظة تاريخها حتى فى تلك الفترة التى ازدهرت فيها فلسفتها ، وشاع الجدل والديمقراطية . . فمنذ عهد أفلاطون دار البحث حول الشخص ذى الطبع الملكى الأصيل « وكثيراً ما نقف فى مثل هذه المقالات على تصريحات تقول : ان الملك إن لم يكن الها بالمعنى الحرفى فهو يضارع على الأقل أحد الآلهة ، وإنه يعادل على الأرض معبوداً فى السماء ، وإنه من طراز نادر الوجود ، يفوق إلى حد بعيد المستوى العادى لسائر بنى البشر ، وإنه شبيه بزيوس نفسه ، ولايقل عنه من حيث مكانته الأدبية . . ومن ثم فلم يكن ينبو عن منطق أو عقل أن يؤله أى ملك قدير حين توافيه منيته[١] » .

ويسير فى ركب هذه النظرية العالم الأثرى إيمانويل فليكوفسكى ، فى كتابه « أوديب واخناتون » . . وقد خصص هذا الكتاب للكشف عن الأصل التاريخى للأسطورة ، وهو — بايجاز — يرى أن اخناتون صاحب سيرة تتوافق توافقاً يكاد يكون كاملا مع ماجاء فى أسطورة أوديب ، ولايغنى الاجتزاء من الكتاب عن قراءة الكتاب ذاته وهو يمثل وحدة متصلة لتأكيد هذه النظرية من خلال الاكتشافات الأثرية الحديثة ، والقراءة الواعية للأسطورة ، ومدلولاتها اللغوية والسياسية والاجتماعية[٢] .

من الوجهة النفسية :

يصدر فرويد فى تفسيره للأساطير عن فكرته الأولى ، فى أن غرائز

---

(١) هـ . ج . روز « الديانة اليونانيه القديمة » ترجمة رمزى عبده‌جرجس . طبعة الألف كتاب . ص ١٣٣ ومابعدها .

(٢) انظر : إيمانويل فليكوفسكى « أوديب واخناتون » ترجمة فاروق فريد طبعة دار الكاتب العربى .

الجنس هى أهم بواعث الأعمال الإنسانية ، وأن العمل الإنسانى فنا أو فكراً أو ممارسة اجتماعية — بتحليله ، إلى عناصره الأولى ، سيتكشف — بوضوح — عن بواعثه الغريزية محوزه ومبدلة . . فالانسان — فيما يصوره فرويد — كائن على خلاف دائم مع العالم ومع نفسه ، وإن ثمة صراعاً محتدما على الدوام بين العقل الواعى واللاوعى ، فالى جانب الميل المتصل إلى كبت الدوافع فى اللاوعى فهناك ميل آخر للحوافز اللاشعورية بالخروج إلى النور . . ومن ثم تقهر الرغبات المحرمة اجتماعياً[1] . . . .

وأهم ما أصابت به الحياة الاجتماعية الانسان من عقد ، عقدة «أوديب»[2] ، — وقد استعاره فرويد من الأسطورة المشهورة — وهى تنطوى على هذه المصادمة الاجتماعية (الكبح) للحب الغرزى بين الابن وأمه ، واستحواذ الأب على الأم موضع عشق الابن . ومن ثم فان الأب يصبح فى دائرة الكراهية من الابن ، ولاتلبث هذه الكراهية — التى توجد فى سنيه الأولى — أن تتخفى وتتشكل أمام سلطة المجتمع ، وسلطة الوعى الفردى على السواء ، لتظهر بعد ذلك فى نظم اجتماعية أو مشاريع أو صور أدبية ، يخال بها المبدع أنها بعيدة عن منبعها الأول فيما يرى فرويد . . « ولابد للعمل الفنى من أن يؤلف بشكل يضمن ارضاء الرغبات الضرورية . والعواطف اللاشعورية ، والافراج عنها عن طريق الخيال بالنسبة للفنان والمستمع . .

(١) انظر . ارنولد هوسر « فلسفة تاريخ الفن » ترجمة رمزى عبده جرجس . الصفحات ٦٦ ، ٦٨ ، ٦٩ ، ٧٥ ، ٧٦ . واقرأ للمؤلف تحليلا جيداً الطابع الرومانسى لنظرية فرويد ، ونقداً لتقائضها وإشارة إلى أعمق ماتؤدى إليه من استبصارات .

(٢) انظر لفرويد « محاضرات تمهيدية فى التحليل النفسى ترجمه د أحمد عزت راجح ص ٣٦٥ وما بعدها . وتأمل قوله « نشرت فى عام ١٩١٣ بحثاً بعنوان « الطوطم والطابو » تناولت فيه الصور الأولى للدين والأخلاق ، وافترضت أن عقدة أوديب هى التى بدت فى نفوس الانسانية بوجه عام . فى مطالع تاريخها ، ذلك الاحساس بالاثم الذى هو المصدر الأساسى للدين والأخلاق » ص ٣٦٧ .

ولابد للشعر — بسبب المراقبة والمقاومة اللاشعورية — من أن يستعمل على نطاق واسع وهو يفعل ذلك ، صورا وأقنعة تنكرية مختلفة : تبدلات فى الدوافع ، وانحرافات إلى ماهو معاكس ، وإضعاف العلاقة (كالتورية والتلميح مثلا) وتقسيم الشخصية إلى عدة شخصيات ، وعرض صورتين لشيء واحد ، وتكثيف الأفكار ، وتلخيصها ، واستخدام الرموز الثابتة بنوع خاص ، وينشأ عن الرغبات التخيلية الرمزية أنواع مختلفة من العمل الفنى لاحدلها . وما يضمن وجود هذه الأنواع المختلفة الفروق الفردية ، والتأثيرات الثقافية المتبدلة التى تكيف الفرد[1] » .

وكى يوضح المحللون النفسيون كيفية تكوين صورة عن الأسطورة افترضوا وجود طور بدائى للانسان ، بعيد فى القدم ، كانت فيه الدوافع الانانية والجنسية الطائشة مسيطرة على عمل الانسان وفكره الواعيين . ولم تكن — فى ذلك الطور — ثمه ضرورة أو مقدرة للانسان على خلق الأساطير ، ومع تطور الحياة البشرية ، وتكون المجتمع كان لابد لهذه الدوافع أن تكبت ، لذلك نشأ بدلا منها تدريجياً اشباعات عن طريق التخيل . . ومن ذلك الحين فصاعداً أصبح تبدل تكوين التحليلات معقداً ، وأصبحت الفرصة مناسبه لوجود الأسطورة[2] . .

أما « يونج » . . فهو يعود إلى نظريته عن العقل الجمعى والنماذج العليا ، وقد عرفها يونج فى مقال له بعنوان « فى العلاقة بين التحليل النفسى والفن

---

(١) باتريك ملاهى « عقدة أوديب فى الاسطوره وعلم النفس » ترجمة جميل سعيد ص ١٢٦ .

(٢) انظر تفصيلات وافية فى الكتاب السابق . . وانظر ترجمة لنصوص فرويدية فى ذلك الموضوع فى كتاب « البطل فى الأدب والاساطير » للدكتور شكرى عياد .

الشعرى » نشره فى كتابه « اسهامات فى علم النفس التحليلى » Contributions to Analytical Psych. ، وهى حسب تعريفه « صور إبتدائية لاشعورية ، أو رواسب نفسية لتجارب ابتدائية لاشعورية ، لاتحصى ، شارك فيها الأسلاف فى عصور بدائية ، وقد ورثت فى انسجة الدماغ : بطريقة ما ، فهى — إذن — نماذج أساسية قديمة لتجربة إنسانية مركزية . . ويرى يونج ان هذه النماذج العليا موجودة فى كل حلقات سلسلة النقل — أو التعبير — كتصورات فى اللاوعى عند القارىء أو عند الجمهور . وهذا مبنى على فكرته عن « اللاوعى الجماعى » الذى يختزن الماضى الجنسى ، وهو الذى ولد الأبطال الأسطوريين للبدائيين ، ولايزال يولد أخيلة فردية مشابهة للرجل المتمدن ، وهو الذى يجد تعبيره الأكبر فى رمزية تتجاوز حدود الزمان غير انها مألوفة نسبياً ، وهى رمزية ماتزال تتكرر أبداً[1] .

ويحاول رانك أن يفسر أسطورة أوديب على ضوء وجهة نظره فى الأساطير حيث يعتقد أن الأساطير تصور كفاحاً بين « الذات الفردية » المؤمنة بخلودها . وبين « الذات السلالية » المجسدة فى الأيديولوجية الجنسية التى تنبذ الخلود الفردى فى سبيل الزواج والأولاد . وهذا الكفاح الداخلى معروض فى قصة أوديب بطريقة رمزية كنزاع خارجى بين الأب والإبن ، وهذا النوع من الكفاح لم يكن نشوؤه ليحدث إلابنمو الفردية التام كما تظهر

---

(١) ستانلى هايمن « النقد الأدبى ومدارسه الحديثة » ترجمة د . إحسان عباس ود . يوسف نجم ج ١ ص ٢٤٦ . وانظر توضيحات اخرى لمذهب يونج فى « عقدة أوديب فى الاسطورة وعلم النفس ، ص ١٧٦ . وفى « الحكاية الخرافية » ص ٥٣ . وفى » الاسس النفسية للابداع الفنى فى الشعر خاصة » للدكتور مصطفى سويف ص ١٨٧ — ١٩١ .

فى الثقافة اليونانية ، وأن رواية سوفوكليس تمثل النتيجة النهائية لتلك التقاليد[١] ..

ويبدأ فرم[٢] من نقطة بعيدة بل مناقضة إلى حد كبير عن النقطة المحورية عند فرويد ، فيؤكد فى كتابه « الفرار من الحرية » : أن فكرة فرويد وأفكار معظم مريديه عما يدور فى المجتمع كانت ساذجة ، وأن أكثر تطبيقاته السيكولوجية للمشاكل الاجتماعية كانت تركيبات مضللة ، وقد عاب فرم على فرويد أن اعتبر الشخص الذى ينتمى إلى مدينته ممثلا للانسان أى الجنس البشرى عموماً ، وظن أن انفعالات واضطرابات الناس التابعين لمدينته ، قوى متأصلة فى تركيب الإنسان البيولوجى ، أو كما يقول هو سر « فالتحليل النفسى لا يرى فحسب أن التكوين البيولوجى للانسان أو ما يسمى » بالطبيعة الحيوانية التى لا تمحى » ذو طابع ستاتيكى متزن ، بل أنه يتورط أيضاً فى كثير من المفاهيم غير الدينامية أو الحركية الأخرى . فهناك بادئ ذى بدء ، التكوين الثابت للدوافع المكبوتة ، ثم الوضع غير المتحول لمضمون اللاوعى كله ، الذى يذهب الكثرة إلى تصوره فى صورة مستودع أو مخزن ، كما تبدو خبرات الأطفال ومخاوفهم التسلطية فى نظر التحليل النفسى ثابتة أيضاً لا تتغير ، كما أنها تمارس تأثيراً دائماً فى سلوك الفرد[٣] .

وكان فرم يرى أن تكيف الإنسان مع الطبيعة معتمد جوهرياً على عملية

---

(١) انظر « عقدة أو ديب فى الاسطوره وعلم النفس » ص ٢٣٥ وانظر ص ١٩٨ وقارن هذا بما يراه فرويد فى نفس المسرحية حين قرران القارىء أو المشاهد فى استجابته لهذه المسرحية إنما « يستجيب للمعنى الخفى والمضمون المستتر فى ثنايا الأسطورة . أى أنه يستجيب كما لو كان يشعر بصدى الرغبة فى استبعاد الأب والزواج من الأم ، فالانسان وان كان قد كبت هذه الرغبات الآثمة فى لا شعوره ، وبالرغم من اعتقاده انه يستطيع أن يقول لنفسه انه لم يعد مسئولا عنها ، فهو مرغم على أن يشعر بهذه المسئولية فى صورة إحساس بالذنب لايعرف له أساساً » — محاضرات تمهيدية — ص ٣٦٦ .

(٢) انظر ترجمة لحياة هؤلاء العلماء فى الكتاب السابق .

(٣) فلسفة تاريخ الفن ص ٨٧ ، ٧٩ .

التعلم وعلى الثقافة لا على الغريزة . . لأن مجرد وجود المعرفة البشرية ذاتها يؤدى إلى نشوء حاجات ومشاكل جديدة لا تقل فى درجة إلحاحها — إن لم تزد — على حاجات الجوع والعطش ، وفى عالم غير ثابت كهذا العالم تنشأ مشاكل وإمكانات دائمة التغير والحركة . . إن وظيفة المجتمع — كما يرى فرم — ليس الكبح فقط ، مع أن الكبح من جملة وظائفه ، بل له وظيفة خلاقة أيضاً ، وهكذا فان طبيعة الإنسان وشهواته وقلقه هى نتائج ثقافية . والواقع أن الإنسان نفسه هو أهم مخلوقات ومنجزات الجهد البشرى المستمر ، وسجل هذا الجهد هو ما ندعوه بالتاريخ .

وإن خروج الإنسان من الحالة الحيوانية الصرف قد جلبت معها صفات جديدة ميزته عن الحيوان . وتشمل هذه الصفات وعيه بنفسه كذات منفصلة — عن سائر الطبيعة — ومقدرته على تذكر الماضى وتصور المستقبل ، والتعبير عن الأشياء والأعمال بالرموز ، ثم تمتعه بالعقل الذى يدرك به العالم ، والخيال الذى يتوصل عن طريقه إلى مجال أبعد من مجال حواسه . .

ثم يستمر فرم فى تأكيد ديناميكية التاريخ الإنسانى ، وتجاوز الإنسان لحاجات الطعام والشراب والجنس ، بل يؤكد أن أكثر مشاكل الإنسان إلحاحاً تبدأ حين تكون هذه الحاجات قد أشبعت ، حيث يسعى وراء القوة والحب أو الهدم ، ويجازف بنفسه فى سبيل المثل الدينية والسياسية والإنسانية . وهذه الجهود فيما يرى فرم هى التى تؤلف وتميز خصائص الحياة البشرية . .

وانطلاقاً من تلك النظرة التى تجعل من الإنسان كائناً تاريخياً متفاعلا مع منجزات الفكر والحضارة ، يرى فرم أن أسطورة أوديب يجب أن لا تفهم كرمز للعلاقة الجنسية المحرمة بين الأم والابن ، بل كثورة من قبل الابن ضد سلطة الأب فى العائلة البطريكية (أى العائلة التى يسيطر عليها الأب) وأن

زواج أوديب وجوكاستا (الأم) إنما هو عنصر ثانوى فى القصة ، أى أنه مجرد رمز لانتصار الإبن الذى يأخذ مكان الأب فى العائلة ، ومعه جميع الامتيازات التى كان الأب يتمتع بها [1] .

ولعل هذا التفسير أكثر ما يكون اقتراباً من نظرية العالم الأثرى إيمانويل فليكوفسكى التى ترى للأسطورة أصلا تاريخياً ، وترى أن أخناتون فى واقع الأمر يمثل ثورة عارمة على أبيه ، منتقماً من نفيه له طيلة حياته ، أما زواجه بأمه فأمر ثانوى فى حياة أخناتون لدرجة أن كثيراً من المؤرخين لم يعر ذلك الأمر انتباهاً ، ومن المعروف أن أخناتون لم يقتل أباه ، ولكنه محا اسمه حيث وجد ، وهذه صورة من صور الموت عند الأقدمين . .

وخلاصة ما تقدم أن الأسطورة كانت شاغلا من شواغل علم النفس : فى سبيل تفهمه للانسان ، وتحليله لبواعث أعماله ، وكوامن غرائزه ، والكشف عن عقله الباطن ، ووراثاته البعيدة . . وأن وجهات نظر علماء النفس فى الأساطير بعامة ، وأسطورة أوديب بخاصة ، لحرية بأن تعمق تفهمنا للأساطير ، وتفهمنا لعملية الإبداع الفنى على السواء . .

ولقد أثرت آراء فرويد ويونج على الأخص فى الاتجاهات الأدبية المعاصرة واعتبرت الأسطورة عملا فنياً رمزياً يستطيع أن يتكئ الفنان المعاصر على دلالاتها الخصبة فى التعبير عن القيم ، وعن المشاعر الإنسانية الأصيلة والمتطورة على السواء ، فانه بالتوسع فى الدلالات الرمزية للأساطير ، وبانتقاء بعض العناصر دون بعضها الآخر ، فى تمثل فنى واع ، يمزج بين عالم هذه الأساطير وبين الرؤية الفنية الشاملة للانسان وللعالم يستطيع الشاعر

---

(١) انظر عقدة أوديب فى الأسطورة وعلم النفس » ص ٢٧٦ ، ٢٧٧ ، ٢٧٨ ، ٢٧٩ ، ١٨٠ ، ٢٨١ ، ٢٨٣ ، ٣١٠ .

المعاصر — وهو مجال دراستنا — أن يحيل هذه الرموز الأسطورية إلى وسائط فنية ثرية بالعطاء لقارئه حيث تستثير فى نفسه أعمق النوازع وأصدق الأحاسيس بجانب ما تشف عنه — فى استخداماتها الموفقة — من اتجاهات فكرية معاصرة .

وإلحاقاً بآراء مدرسة علم النفس فى الأسطورة نورد رأى المدرسة الاجتماعية ونجتزئ برأى دور كايم — رأس هذه المدرسة[1] — حيث يبدأ من المبدأ القائل بأننا لا نستطيع أن نعلل الأسطورة تعليلا مناسباً مادمنا نفتش عن مصدرها فى العالم المادى ، أى فى حدس الظواهر الطبيعية ، ومثال الأسطورة الحق إنما هو المجتمع لا الطبيعة ، فكل دوافعها الأساسية انعكاسات للحياة الاجتماعية لدى الإنسان ، وبهذه الانعكاسات تصبح الطبيعة صورة للعالم الاجتماعى ؛ فهو يعكس كل ملامحها الأساسية ونظمها ومبناها وأقسامها وتفريعاتها[2] .

ذلك أن دور كايم كان يعتقد أن الاتجاهات الجمعية Collectives لها وجود خاص بها ، وهى عبارة عن قوى حقيقية لا تقل فى وجودها ولا فى تأثيرها عن القوى الكونية بالرغم من أنها من طبيعة أخرى ، وأنه كان يرى أن للمجتمع عقلا كالفرد ، ناتجاً من تفاعل العقول الفردية[3] .

من الوجهة التعبيرية :

ترى طائفة من الباحثين أن الأساطير ليست إلا لوناً من ألوان التصوير البيانى لإحساس الإنسان بقوى الطبيعة ، يستخدم المجاز الذى تنوسى أصله

---

(١) انظر عن أهمية دور كايم ودوره فى علم الاجتماع . د . حسن سعفان « تاريخ الفكر الاجتماعى والمدارس الاجتماعية » ص ١٨١ وما بعدها .

(٢) كاسيرر « مقال فى الانسان » ص ١٥٢ .

(٣) انظر د . حسن سعفان « تاريخ الفكر الاجتماعى » ص ١٨٥ ، ١٨٦ .

كما تعبر عن الزمن الذى يفنى كل شئ بكرونوس الذى يلتهم أولاده . . فينسى هذا الأصل المجازى . وتبقى الأسطورة . وقد رجعت بعض الألفاظ إلى أصلها الاستعمالى . فمثلا « باتت لفظة هاديس فى الوقت الحاضر كما كان الحال إبان المراحل المتأخرة من اللغة اليونانية القديمة علماً على مكان معين لا على شخص من الأشخاص »[١] .

أو يقع نتيجة خلط صرفى ونحوى فيؤدى ذلك إلى أمثلة سيئة على التورية — كما يقول هـ ج . روز — « وقد اتخذ زيوس هدفاً لبعض هذه التوريات البالغة فى السخف ، فان اسمه — وهو اسم سحيق فى القدم — يصرف على أكثر من وجه ، ومن بين الصيغ الناتجة صيغة للمفعول هى Dia وصيغه تابعة للفاعل هى Zen أو Zan واتفق أن جاء وقع هاتين الصيغتين على السمع مشابهاً لوقع اللفظتين اليونانيتين اللتين تعنيان على التوالى « بواسطة » و « يعيش » حتى أنه كثيراً ما تردد على نحو أو آخر الزعم بأن زيوس سمى بهذا الاسم لأنه القوة التى بواسطتها يجرى كل شئ أو أنه القوة الواهبة للحياة »[٢]

وكان ماكس مولر Max muller قد ذهب إلى أن الأسطورة إنما نشأت نتيجة قصور فى اللغة مما أدى إلى أن تكون للشئ الواحد أسماء متعددة ، كما أن الاسم الواحد كثيراً ما يطلق على أشياء مختلفة . . وكان من نتيجة ذلك أن خلط الناس بين الأسماء ، ومالوا إلى الاعتقاد بأن الآلهة المتعددة ليست إلا تصورات مختلفة لإله واحد ، وجنحوا كذلك إلى تصور الإله الواحد على هيئات متعددة[٣] .

---

(٤) الديانه اليونانية القديمه . ص ١٨٢ .

(١) المرجع السابق ١٣٥ .

(٢) يستطيع الباحث أن يقرر أن دراسة الاسطورة بالمنهج العلمى إنما بدأت على يد كارل أتو تاريد .

=

ويضاف إلى ما تقدم (المجاز الذى تنوسى أصله ، والخلط الصرفى والنحوى) تشخيص عناصر الكون من هواء ونار وماء وبث الحياة فيها ، وجعلها تريد وتتحرك وتفعل ، كوسيلة من وسائل التعبير فحسب ، وكذلك عواطف الإنسان وغرائزه ، كالشهوة والطمع والغضب والسفه والحلم والأناة إلى آخر ذلك . . فما الأساطير من الوجهة التعبيرية هذه إلا مجموعة من الصور الشعرية المتواكبة التى تصور قوى الطبيعة وعواطف الإنسان . .

ولعل سليمان البستانى فى تعليقاته على كثير مما جاء فى الياذة هوميروس فى ترجمته العظيمة ، كان يميل إلى هذا الرأى حين كان يفسر تدخلات أثينا فى حرب طروادة أوزيوس أو هيرا أو غيرهم من الآلهة إلى ما يستوجبه العقل والحكمة أو ما تدفع إليه القوة ، أو ما تفعله الوشاية والأحقاد . . فهو بذلك يعتبر هذه الأسماء تصويراً بيانياً لقوى الإنسان المختلفة ، أو عناصر البيئة من رياح ونيران وأمطار وغيرها ، فهو يرجعها إلى أصلها ، فيما يراه ؛ ويجردها بذلك من عالمها الدينى الاعتقادى ، الذى كان يدين به اليونانيون القدماء ، على نحو ما أكده كثير من العلماء ، وهنا نصل إلى وجهة النظر الدينية .

من وجهة العقيدة :

من الطبيعى أن تكون وجهة النظر المباشرة للأساطير ، أنها تعبر عن عقائد القدماء ، وتوهمهم الآلهة فى كل مظاهر الطبيعة ، وفى كل قوى الكون ، وخوفهم من الأغوار والبحار والنوازل الطبيعية ، وتطلعهم إلى

= فى كتابه « مقدمة فى دراسة الأسطورة » الذى صدر عام ١٨٢٥ . بيد أن المباحث الجادة عن الأسطورة لم تنل حظها من الذيوع الابفضل ماكس مولر فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر ، وله مصنفات فى علم الأساطير المقارن . انظر مادة « أسطورة » فى موسوعة الآداب والفنون الشعبية — د . عبد الحميد يونس ، فوزى العنتيل . مجلة الهلال يوليو ١٩٦٨ .

مستقبل عامر بالأمن والسعادة . . لقد كان هذا الطور من الحضارة طور عبادة الطبيعة ، ولسنا هنا بسبيل التعرض لأسبقية هذه العبادات الوثنية على التوحيد ، أم أنها كانت انحرافاً عن التوحيد الأولى ، فتلك مشكلة عرض لها دور كامل ومعارضوه ، ولسنا بحاجة إلى الخوض فيها ، فنحن هنا نشير فحسب إلى وجهة النظر التى تؤكد أن هذه الأساطير تعبير حقيقى عن عقائد الأولين وعباداتهم ، وفى الياذة هوميروس نماذج كثيرة لصلواتهم وأدعياتهم وألوان تقرباتهم إلى الآلهة ، وضروب حفلاتهم الدينية المختلفة . .

والنظر إلى البيئة اليونانية والمرحلة الجاهلية التى كان يمر بها اليونانيون وقت أن فشت فيهم هذه العقائد يرجح أنها نابعة من طبيعة البيئة ومستوى المرحلة الحضارية ، بيد أن هناك وجهة نظر أخرى ترى أن « حكايات الأساطير كلها مأخوذة من الكتاب المقدس مع تغيير أو تحريف[1] » كما ترجع بعض النظريات فى التاريخ العربى إلى أن الكتاب المقدس مصدر كل الحكايات العربية التى كان يتداولها الجاهليون . . وقد أشار إلى هذه النظرية جواد على فى كتابه الكبير « تاريخ العرب قبل الإسلام » كما أشار إلى وجهة النظر الأولى توماس بولفينش فى كتابه « ميثولوجية اليونان وروما » ، على أن هذه النظرية (أن يكون الكتاب المقدس مصدر كل أساطير الأمم) — مع ما فى بعض الشخصيات من تشابه كهرقل وشمشون ، وما فى الحكايات من تقارب كحكاية يوسف وحكاية بلبروفون[2] — واضحة التعسف ، تجرد الشعوب من عبقريتها الخاصة ، ومزاجها ، وأحداث تاريخها ، وتطورات مجتمعها . . وتجعلها رهن تاريخ حضارة أخرى . . إن ما يستريح إليه الباحث هو أن لكل شعب أساطيره ، كما أن له حياته وتاريخه ووجوده

(١) انظر : د . أحمد كمال زكى « الأساطير » ص ١١ .

(٢) انظر الياذة هوميروس — ترجمة سليمان البستانى ص ٤٤٨ وما بعدها .

الخاص ، وأن تشابه كثير من عناصر هذه الأساطير هو نتيجة طبيعية لتشابه المرحلة التاريخية والمكونات البيئية ، والقدرات الشعبية المتقاربة فى نشوء الجماعات الإنسانية . . حيث لا يوجد التمايز والخصائص المتفردة إلا مع التقدم الحضارى . .

نظريات أربع حول الأسطورة :

ما اخترناه من عرض لوجهات النظر فى تفسير الأسطورة من آراء العلماء ليس الطريق الوحيد ، فهناك من اختاروا تصنيفات أخرى ، فقد رأى توماس بوليفنش فى كتابه « ميثولوجية اليونان وروما » أن تلك الآراء تتبلور فى نظريات أربع — دينية وتاريخية ورمزية وطبيعية . . نقلها الدكتور أحمد كمال زكى فى كتابه « الأساطير » (ص ٦١) فليرجع إليها من شاء .

من الوجهة الجمالية :

والمدرك الجمالى للأسطورة هو أهم ما تعنى به هذه الرسالة . حيث ينبع التأثر بها فى شعرنا المعاصر من تلك النظرة الرحبة التى تستشف أبعادها ، وتصغى إلى أحداثها . وتستوعب أدق أسرارها ، وتحتذى حيناً بأسلوبها ، وطرائقها فى التصوير . وترى الأعمال التى استلهمت تلك الأساطير ، كالياذة هوميروس ومسرحيات سوفوكليس ويوريبدس ، وقصائد اليوت أرفع النماذج الفنية . .

والملاحظ فى كافة ما حرص الإنسان على تخليده من آثار قولية أنها فى الذروة من النسق الفنى . فالأساطير اليونانية والأعمال الأدبية المستوحاة منها ، والكتب المقدسة ، هى كلها فى النسق الأعلى من البيان ، ولهذا فان خصائص الصياغة الفنية فى الأساطير ، ومنحاها فى التصوير والتشكيل ، أهم ما يسترعى انتباه الشاعر المعاصر ، ويلج به فى عالم جياش بالشعر . .

حيث كانت الأمم الأولى « تفكر بالشعر ، وتتحدث أساطيره ، وتكتب خطاً هيروغليفياً ، ويبدو أن الشاعر وصانع الأسطورة يعيشان فى عالم واحد ، فلديهما موهبة أساسية واحدة هى القدرة على التشخيص ، ولا يستطيعان أن يتأملا شيئاً دون أن يمنحاه حياة داخلية ، وشكلا إنسانياً (١) » .

هذه الخواص فى الأساطير : القدرة على التشخيص ، ومنح الحياة الداخلية والشكل الإنسانى لمعطيات الطبيعة والحياة . وهذه اللغة الفطرية النفاذة ، والصور البيانية القادرة على الإحاطة والكشف ، وهذه القدرة الطليقة للخيال الإنسانى على ارتياد عالم المظاهر الطبيعية والنفس البشرية — على السواء — هى ما يربط الشاعر المعاصر بأساطير الأقدمين . .

وقد لاحظ إميل لودفج فى كتابه عن النيل ، أن استخداماً لفظياً لهوميروس قد نفذ به إلى لب الحقيقة عن صلة النيل بمصر قبل هيرودوث بأربعة قرون :

« ويستعمل هوميروس ضمير المذكر للنيل ، وضمير المؤنث لمصر ، ويرمز هذا الفرق النحوى إلى مصر ، ولم تكن التماثيل التى جعل النحاتون بها من النيل رجلا منتفخاً بطيناً ذا ثدى ، ولم تكن الأناشيد المصرية ، ولم تكن الصور الرائعة التى رسمها من ظهر من المصورين فى تاريخ متأخر ، لتعبر عن الأسطورة بمثل الكلمة التى صدرت عن ذلك الإغريقى المدرك لما فى النهر من قوة مولدة قبل هيرودوتس بأربعة قرون(٢) » .

وإنما يرجع ذلك فى الحقيقة إلى عبقرية اللغة الفطرية فى سقوطها على

---

(١) كاسيرر — مقال فى الانسان — ص ٢٦٦ .

(٢) امل لودفيغ — النيل ، حياة نهر — ترجمة عادل زعيتر . ط دار المعارف بمصر ١٩٥١ — ص ٣٣٩ .

اللباب من شئون الحياة والطبيعة ، وحيث نجد هذه اللغة الفطرية فى شعرنا المعاصر نستشعر الصدق والعمق معاً . . فالشاعرة فدوى طوقان تقول فى بساطة عذبة . وهى ترثى ابن عمها الشهيد — فى الأرض المحتلة — حمزة :

قال لى حين التقينا ذات يوم
وأنا أخبط فى تيه الهزيمة
اصمدى ، لا تضعفى يا ابنة عمى
هذه الأرض التى تحصدها نار الجريمة
والتى تنكمش اليوم بحزن وسكوت
هذه الأرض سيبقى
قلبها المغدور حياً لا يموت
هذه الأرض امرأة
فى الأخاديد وفى الأرحام سر الخصب واحد
قوة السر التى تنبت نخلا وسنابل
تنبت الشعب المقاتل[1] . .

فهنا يلتقى الشعر بالأسطورة . يسبح معها فى عالم العثور على الحقيقة المتجددة . سر الخصب الدائم فى الحياة . كما عثر عليها الإنسان الأول ، وعبر عنها فى أساطيره الثنائية المنثورة فى بقاع الأرض التى تصور الصراع بين الجدب والازدهار . بين الموت والحياة ، بين الشر والخير . . « فقد أمدت عبادة الإنسان البدائى للطبيعة مجسمة فى الأسرة ، وعبادته للطبيعة ممثلة فى المحاصيل الزراعية . . . برمز على الجانب المفجع من الحياة البشرية ، وعلى الانتصار العجيب للحياة ، الذى ينشأ — على نحو يثير الدهشة — عن

(١) مجلة « الآداب البيروتية » عدد تشرين (نوفمبر) ١٩٦٨ .

هزيمة الحياة نفسها ، وأعرب عن هذه التجارب فى صورة الجثة التى تموت وتدفن فى رحم « الأرض الأم » ثم تنبت ثانية فى محصول العام التالى ، أو فى الجيل التالى من الأسرة البشرية . وطبقت هذه الصورة فى عبادة الأم أو الزوجة الباكية ، المكلومة وابنها أو زوجها المعذب الذى لقى ميتة قاسية وحقق قيامة مظفرة[1] » .

على أن دراسة المعجم الأسطورى فى حاجة إلى بحوث مستقلة ، غير أن رموز الخصب والعطاء والمطر التى أكثر من استخدامها السياب وأدونيس وملك عبد العزيز وعفيفى مطر ، هى بالضرورة رموز أسطورية ، منتزعة من المعجم الأسطورى ، وهذا ما يضفى عليها خصباً وثراء ، ويجعل ، لها هذا القدر الوافر من الإثارة . .

وبجانب ثراء المعجم الأسطورى والخواص التى أشرنا إليها نجد أن الموقف الأسطورى فى صميمه موقف شعرى ، لأنه موقف صراع دائم بين الإنسان وبين الوجود ، فالشاعر وصانع الأسطورة فى محاولة متجددة لإيجاد صيغة ملائمة للتوافق بينه وبين المجتمع ، وبينه وبين قوانين الطبيعة ، وبينه وبين المطلق . . وإذا رجعنا إلى الأساطير الأولى نجدها تحاول التوفيق بين تناقضات الوجود ، وإيجاد معادلة لصراع الخير والشر ، والوجود والعدم ، والجدب والازدهار ، والإنسان والمجهول . . وهذا الصراع فى الحقيقة هو جوهر كل شعر عظيم . . وهو ما تستطيع النظرة المتأملة لشعرنا القديم أن تكشف عنه فى شعر امرئ القيس وطرفة وعنترة وفى شعر المتنبى وأبى نواس وأبى العلاء . . إنه صراع بينهم وبين السلطة والعادات والمعتقدات وقانون الوجود (الموت) . . ولذلك نحن مع الدكتور مصطفى ناصف حين يقول

(١) أرنولد توينبى « تاريخ الحضارة الهلينية » ص ١٦ وما بعدها .

إن الشاعر يتحدث من خلال العرضى عن الجوهرى[1] ، وهذا ما يجعل الشاعر فى حقيقته – كما قال – كاسيرر صانع أساطير . وصانع خرافات قبل أن يكون صانع أوزان فيما رأى أرسطو بالنسبة لشعراء التراجيديا فى عصره[2] .

ونظرة الشاعر المعاصر للأساطير من وجهتها الفنية ، توسع دائرة رؤيته للتراث الإنسانى ، فتضع التاريخ وأحداثه ، وتضع الكتب المقدسة والحكايات الشعبية المتوارثة ، وجمحات الخيال الموفقة ، تضع كل ذلك مصادر لإلهامه . حيث يسوى الشاعر المعاصر بين هذه المصادر جميعاً ، مبتعداً بها عن قيود الحقيقة التاريخية ، والقداسة الدينية ، إلى رحابة التشكيل الخيالى المبدع ، غير مرتبط إلا بفنه ، موظفاً هذه العناصر الأولية ، فى عمله الجديد ، بمضمون تسرى فيه روح عصرنا وهمومه . .

هل هذه العودة كفران بتطور المجتمع الحديث إلى شكله الصناعى الحاد ، حيث تسيطر الآلة . ويستبد النظام ، وتتوالى الحياة فى رتابة معقدة وقاهرة . . هل هو نوع من الهرب ، لأنه ثمة تعارض بين الحياة الاجتماعية وتحمل ارتباطاتها وبين عالم الأساطير الخيالية الشعرية . . لماذا عاد الشاعر فى عصر العلم إلى عصر الخرافات ؟

أسئلة ترد على ألسنة الكثيرين . . والحقيقة أنه ليس ثمة تعارض بين النظرة الأسطورية للعالم وبين النظرة العلمية ، فهدف كل من النظرتين هو اكتشاف العالم ، وتعديق معرفة الإنسان بنفسه وبالحياة من حوله ، وهو

---

(١) د . مصطفى ناصف « دراسة الأدب العربى » ص ٢٣٢ .

(٢) انظر : فن الشعر لأرسطو طاليس ترجمة د . عبد الرحمن بدوى . ص ٢٨ مكتبة النهضة المصرية ١٩٥٣ . وانظر – أيضاً – كاسيرر « مقال فى الانسان » ص ١٤٥ .

ذات الهدف من العلم . غير أن لكل وسائله ، واختلاف الوسائل لا يحتم اختلاف الغايات . .

وإذا كان العلم يتأثر طرق العقل . ويهتدى بمنطقه ، فان الأسطورة لا تتعارض مع العقل . لأنها ليست تخليط أوهام . أو مجموعة محمومة من هذيان العواطف ، وخبل الرؤى . وهواجس الظنة والخرافة . . إن للخيال فى الأساطير منطقه الخاص[1] ؛ فليست الأساطير – على هذا – تخلو من كل منطق . . إن الخيال قد يضخم جزءاً من الوجود أكثر مما هو عليه فى الواقع ، أو يعطى لشىء أهمية قد يراه المنطق المتأنى لا أهمية له ، ولكن الخيال يفعل ذلك ، ويجنح إلى الطرافة . وإلى ما وراء الواقع ، ويتجاوز الموجود أحياناً إلى ما ينبغى أن يوجد ، ويخلط الأزمان الثلاثة . . يفعل كل ذلك فى سبيل غاياته الفنية ، وبصورة تنتهى أخيراً للمتأمل فيها إلى أن العقل – فى الحقيقة – كان رقيباً خفياً على كل هذه التصرفات ، وإن كانت فى الظاهر ضد قوانينه . . ولقد حاول بعض العلماء أن يخلقوا « منطقاً للخيال » وكان ملاذهم فى ذلك هو عالم الأسطورة[2] . ورأى رتشاردز فى كتابه « رأى كولردج فى الخيال » . أن الأساطير العظيمة ليست أوهاماً . بل هى منطوق النفس الإنسانية كلها . وهى من ثم لا يحيط بها التأمل ، ولا نأتى على كل ما فيها ، وهى ليست متعة أو معاذا للهرب حتى يتطلبها من يتطلبها للراحة والفرار من حقائق الحياة القاسية ، ولكنها هى تلك الحقائق القاسية نفسها

---

(١) انظر حديثاً عن منطق الأسطورة مروراً بوجهات نظر متعددة – د . شكرى عياد « البطل فى الأدب والأساطير » ص ٧٤ .

(٢) كاسيرو – مقال فى الانسان – ص ٢٦٩ .

معروضة ممثلة ، هى الإدراك الرمزى لتلك الحقائق ، ومحاولة لخلق الانسجام فيما بينها ، وتقبلها بالرضى ، ومن خلال تلك الأساطير تستجمع إرادتنا ، وتتوحد قوانا ، وينضبط نمونا، ومن خلالها أيضاً يتزن كياننا المضطرب[1] »
أى أنها كما قلنا صيغة للتوافق بين الإنسان وبين العالم . .

(١) ستانلى هايمن – النقد الأدبى ومدارسه الحديثة – جزء ٢ ص ٢٠٩ .

الفصل الثاني

سوابق الظاهرة في شعرنا العربي القديم

(أ) فى تراثنا الشعرى :

هل لدى العرب أساطير . . أم أن العرب كانوا سكان صحراء ، « لا تدع لأحدهم بضوئها الشديد نهاراً . ونورها الباهر ليلا أن يختزن فى نفسه سراً ، أو أن تكون ثمة هاوية فى عقله تتساقط فيها الرغبات التى لا تتحقق[1] » ، ومن ثم يحق لنا أن نصف العقلية العربية بالضيق والجمود والالتصاق بالمحسوسات ، وعدم القدرة على التوغل فى أعماق النفس الإنسانية أو النفاذ إلى أسرار المشاهد الطبيعية ، كما فعل أحمد أمين تأسيساً على قاعدة البيئة الصحراوية ، ورصد تأثيرها السيئ على العقلية العربية . وقصها أجنحة الخيال الفنى المبدع[2] ، وحرمانها العربى من أن تكون له « أساطير وخرافات دينية ، وفلسفات معقدة[3] » . .

والسؤال الجدير حقاً بالمتابعة ، والذى يحمل فى ثنايا الإجابة عنه إجابة عادية عن السؤال الأول ، هو : من هم العرب وما هى البيئة التى عاشوا فيها ؟ . .

هل هى تلك البيئة الصحراوية التى تعيش تحت ضوء الشمس الغامر فى

---

(1) عمر الدسوقى « النابغة الذبيانى » . دار الفكر العربى . ط ٤ (١٩٦١) ص ٥٧ وما بعدها .

(2) انظر : أحمد أمين « فجر الاسلام » ط ٧ ص ٣٠ — ٦٨ .

(3) عمر الدسوقى « النابغة الذبيانى » ص ٦٣ .

مكة وأطرافها ، وهل سكان مكة وما حولها هم كل الجنس العربى . . من الطبيعى أن نجيب بالنفى . . وأن نرى أن العرب هم كل سكان شبه الجزيرة العربية ، وهى تشتمل على بيئات مختلفة كل الاختلاف . . ففى اليمن توجد البيئة الزراعية بكل مقوماتها ، وفى أطراف الجزيرة العربية تجاه الفرس من ناحية (المناذرة) وتجاه الروم (الغساسنة) من ناحية أخرى ، وعلى امتداد شواطئ الخليج العربى ، بل وفى قلب الجزيرة العربية ذاته — كالطائف والمدينة فى عصر الرسول وقد كانتا ذاتى حدائق وبقول — توجد بيئات أخرى ، غير بيئة الصحراء والبادية[1] .

إذن فنحن أمام بيئات متنوعة كل التنوع ، لا بيئة واحدة ، ونحن أمام أطوار اجتماعية وحضارية تشبه ذلك الطور الذى نشأت فيه أساطير اليونان .. ونحن أمام تاريخ مجهول لكل هذا الماضى العريق . . فالقدماء من أسلافنا لم يعنوا « فيما وصل إلينا من كتبهم ، بدراسة مناحى الحياة الجاهلية دراسة مفصلة ، تتناول أجزاءها ودقائقها فى كتب أو رسائل مفردة ، يختص كل كتاب بمنحى من مناحى الحياة المتشعبة ، ولا يعنى ذلك أن هؤلاء القدامى قد أغفلوا الجاهلية إغفالا ، بل لا يكاد كتاب عربى قديم يخلو من ذكر الجاهلية وحياة أهلها ، ولكن الحديث عن هذه الجاهلية لم يكن يقصد لذاته ، فتسبر أغواره ، ويلم شتاته ، وإنما كان يقصد لغيره من موضوعات العصور

---

(١) لذلك نستغرب كثيراً قول الأستاذ عمر الدسوقى : « وكان العربى يعيش فى خباء من النسيج تهزه الريح كلما هبت ، وتقتحمه العين إذا بدا ، وتطويه اليد عند الرحلة » —النابغة ص ٥٤ ، فهذا النعت للوجود العربى على مدى تاريخه ، وفى مختلف بيئاته ، وما يصدق هذا الوصف إلا على « الأعرابى » الذى يتسكع فى مفازات الصحارى ، ويشبه إلى حد كبير أولئك « النور » الذين يجوسون — حتى الآن — كافة أنحاء العالم ، ويعرفون فى أوروبا بالبوهيميين ،وفى بلادنا نسميهم « بالغجر » ، وما كان العرب فى حواضرهم ، ولا فى فترات ازدهار حضاراتهم بمجموعة متشردة مطاردة فى الصحراء .

الإسلامية التى كانوا يكتبون فيها[١] » .

ولم يقم أحد حتى اليوم بدراسة « كل النواحى أو على الأقل جل النواحى الأنثروبولوجية لجزيرة العرب ، وهذا فى حد ذاته عقبة خطيرة تحول دوننا والتعرف على موروث الجاهليين فى إطاره الحقيقى ، ولم تقدم جهود كابيرس وسليجمان وشانكلين وبرترام توماس وغيرهم ممن يهتمون بتراث الجزيرة العربية ما يمكن أن يكشف عن طبيعة التقاليد القديمة للعرب وطقوسهم ، ورموزهم ، بل ربما انحصرت أعمال هؤلاء فى « طبيعة السلالة » و « شكل الأعضاء » ومقاييسها[٢] » وما زال تاريخ العرب ، وتاريخ شبه الجزيرة العربية قبل الإسلام مجهولا أو كالمجهول . .

ويبدو أننا كنا نقيم الحياة الجاهلية فى ظل اعتبارين ؛ :

الأول : أننا نحصرها فى البيئة الصحراوية ، كما تتراءى لنا الآن .

الثانى : أننا نحكم عليها من خلال لغة قريش وحدها . .

فتتناسى بذلك طبيعة البيئات الأخرى التى صاحبت الصحراء القاحلة[٣] ، بل نتناسى حقيقة تاريخية هامة هى « أن تغيراً كبيراً طرأ على جوها ، وأن هذا الجفاف الذى يكتنف هذه البلاد فى أزماننا لم يكن على النحو الذى نعرفه فى العصور التى سبقت الإسلام ، وأن ذلك الجفاف أثر تأثيراً كبيراً فى طبيعة شبه الجزيرة ، وفى حالة سكانها ، وقسا عليها ، فقاوم نشوء المجتمعات الكبرى ، وجعل أكثر بقاعها صحارى جرداء ، وأثر تأثيراً خطيراً

---

(١) د . ناصر الدين الأسد « مصادر الشعر الجاهلى » ص ٣٣ .

(٢) د . أحمد كمال زكى « الاساطير » ص ٢٧ ، ٢٨ .

(٣) انظر وصفاً لتعدد وتنوع هذه البيئات فى « مصادر الشعر الجاهلى » ص ٢٠١ .

فى تاريخ الأمة العربية ، وفى حدوث الهجرات[١] » .

ثم نتناسى أخيراً تراث غير اللغة الفصحى ، وهى لغة قد اصطلح العرب فى طور حضارتهم السابق للاسلام على جعلها اللغة الأدبية لمحافلهم ، فتصورنا نحن أنها لغة كل الحضارة العربية ، وأن الأقوام فى شتى بقاعهم تناسوا لغاتهم الخاصة ، وخضع شعراؤهم وأدباؤهم خضوعاً مطلقاً للنفوذ المكى . . وتجربتنا اليوم مع الكتابة بالفصحى تؤكد غير ذلك ، فهناك نتاج شعبى ضخم ، عريق منذ المجتمعات الإسلامية الأولى ، وممتد ونام حتى يومنا هذا فى كل قطر من الأقطار العربية ، بل فى كل بيئة موحدة داخل هذه الأقطار ، ثم تجاهلنا كل التراث العربى قبل الاصطلاح على هذه اللغة المشتركة ، ولا بد — منطقياً — أنه تراث أضخم بكثير مما وصل إلينا ، وأكثر اختلافاً وتنوعاً وحفولا بمشاركة البيئات المتعددة والأقوام المختلفين ، فى طبيعة مكوناتهم ، وتواريخ أيامهم ، ووراثاتهم وتطلعاتهم ، بما فيها من شعائر ونزعات وأساطير . .

وعلى سبيل المثال — لماذا لم تخرج بلاد اللخميين فى الحيرة والغسانيين فى الشام ، وقد عمروا قروناً طويلة فحولا من الشعراء يفتحون فيه أبواباً جديدة ، ومعانى جديدة ، مع رشاقة فى اللفظ تتناسب مع حياتهم الحضرية.. يجيب أحمد أمين على ذلك بقوله : « والتعليل الصحيح فى نظرنا أن هؤلاء الحيريين والغسانيين كان فيهم شعراء ، وكانت لهم أيضاً لغة خاصة بهم ، غير لغة قريش التى سادت الحجاز ، ولم تستطع أن تسود الحيرة وغسان

---

(١) د . جواد على « تاريخ العرب قبل الاسلام » ص ٩٧ وانظر فى الصفحات التالية اشارات المؤرخين القدامى والمحدثين إلى مسارات الانهار القديمة ، ومواضع الخصب والسكنى البائدة ، ثم إلى مواطن الخامات الطبيعية وغنى شبه الجزيرة بمناجم الذهب والحديد والفحم والملح والكبريت .

لبعد موطنهما ، ولأن الحيريين والغسانيين أرقى ممن حولهم من العرب ، فأنفوا أن يخضعوا للسان غير لسانهم . وقد يستتبع ذلك أن تكون لهم فى الشعر أوزان خاصة تتفق مع لغتهم وعقليتهم . فلما جاء الإسلام ، ونزل القرآن بلغة قريش أهمل الرواة ما كان خارجاً عن هذه اللغة وقواعدها وأوزانها[١] ».

وقد التقينا بالتراث العربى فى نقطة كانت الحضارة العربية تطوى أجنحتها فى مكة لتتحفز إلى انطلاقة جديدة . فبعد انهيار سد مأرب انهارت تلك الحضارة الزاهرة التى شهدها الجزء الجنوبى من الجزيرة ، وتتابع الأحباش والفرس على غزوه ، ثم توالت التراجعات الحضارية فى أطراف الجزيرة ، وكان الفرس كما كان الرومان لا يتيحون لحلفائهم — المناذرة والغساسنة — فرصة للتجمع العربى ، أو القوة الذاتية ، فما تكاد تستقر الأمور هنا أو هناك ، ويحس العرب فى أصقاع الجزيرة أن هناك مركز جذب لقواهم ، وأنهم يستطيعون أن يتكونوا من جديد حول نواة حضارية ، حتى تجتاح الجيوش الفارسية والرومانية موقع القوة ، وتبدل وتغير فى الحكام ، وتفرض النظم والاتاوات ، وتضيع الهيبة والرجاء . .

وعند ظهور الإسلام لم يكن للأسرة الحاكمة من غسان ذلك السلطان الذى كان لها من قبل عهد غير بعيد عنه . كانت حكومتها قد تجزأت إلى مشيخات ، وإلى حكومات قبائل ، انتزعت السلطة المطلقة من أمراء غسان . فلم يبق للأسرة الحاكمة القديمة ما كان لها من جاه سابق ونفوذ[٢] » .

فلم تبق نواة للتجمع العربى سوى مكة[٣] . . فى الأعياد الدينية ، وفى

---

(١) أحمد أمين « فجر الاسلام » ط ٧ ص ٢٢ .

(٢) تاريخ العرب قبل الاسلام — ج ٦ ص ٢١٤ .

(٣) انظر تعليقنا للدكتور شوقى ضيف على نقش النمارة فى « العصر الجاهلى » ص ٣٧ ، ثم انظر حديثه عن التجمع حول مكة ص ١٣٣ ، ١٣٤ .

الأسواق التجارية كانت القبائل تتوافد . . وكانت القصائد تتلى . . بلغة اصطلاحية ، فيها بالنسبة لغير قومها بعد كثير عن منابع الحياة التلقائية ، وعن تدفق المشاعر الطبيعى ، وفيها — إلى حد كبير — أصداء أساطير الحضارات العربية القديمة ، مجرد أصداء بعيدة . . ولكن هذا الشعر بجملته لا يمثل إلا أمة مهيضة ، تنسحب إلى قلب جزيرتها ، وتعيش فى وهج الشمس ، ولا تتذكر تاريخها العريق إلا أصداء واهنة . . أمة تحرس القوافل التجارية للاخرين ، وتعمل وسيطة بين الشرق والغرب . . ولكنها فى حقيقة ذاتها ليس لها ذلك الوجود الحضارى الكبير الذى تقف به مع هذه الدول . . فمن الطبيعى أن يكون شعرها على مثل هذا الجفاف الذى نراه فى الشعر الجاهلى ، وهذا الاهتمام بظواهر الأشياء دون بواطنها ، ورصد الجزئية الحسية دون النظرة الكلية للوجود ، والسعى على أرض جرداء تحت وهج الشمس دون الانطلاق فى غمار عالم الأسطورة الفسيح . .

ولتتم المأساة فصولا . . ترصد الزمن أصداء الأساطير العربية فى الشعر الجاهلى . . فجاء الإسلام ديناً عقلياً ، ينير للناس سبل حياتهم العملية ، وصلاتهم بعالم الغيب ، ويحارب الأساطير الحافلة بشعائر الوثنية وعقائدها ، ثم كان المسلمون فى بداية عهدهم بالإسلام أشد حرصاً على مراعاة جانبه ، من مراعاة هذه الأساطير التى ينفر منها الذوق الإسلامى الجديد . .

ومن ثم تجاهل الرواة هذا الشعر الوثنى ، ومن الطبيعى أن يلحق بكثير من النصوص التى وصلت إلينا كثير من تحريف الكلم عن مواضعه ، ومن إخفاء معالم هذه الوثنية ، فغيرت كلمات ، ونسقت من جديد قصائد ، واخترعت أخرى ، حتى جاء الشعر الجاهلى — من وجهة النظر هذه — كأن لم يمسسه سوء .

ثم كانت حاجتنا إلى المعاجم اللغوية التى تهتم بتطور معانى الكلمات ، وما يحيط بها من أصباغ المعارف والمعتقدات والفنون : فان « معاجمنا اللغوية قاصرة قصوراً واضحاً عن خدمة الشعر : أضف إلى ذلك حاجاتنا إلى معاجم أخرى كثيرة تحدثنا مثلا عن الأساطير العربية . والعلم بالأساطير يثرى فهمنا للشعر . . فقد نشأ الشعر العربى . كغيره من الشعر ، فى أحضان الأساطير ، والأساطير جزء هام من النشاط الروحى . وإذا لم يكن بد من أن يقرن الشعر العربى بأشياء فلتكن الأساطير . وسائر الفنون والاعتقادات الدينية ، فكل هذه العناصر تؤلف مجالا متشعباً متفاعلا . وربما تكون أمور السياسة والاقتصاد والعادات الاجتماعية نفسها بحيث لا تتميز من طابع أسطورى[٢] ».

ولنتأمل إلى أى حد كانت هذه المعاجم المنشودة ستخدمنا فى الكشف عن أعماق الشعر ، وأبعاده النفسية والفكرية . . إذا ما نظرنا إلى هاتين الصورتين الشعريتين « جناح الصباح » و « شمس العدالة » على أنهما مترسبتين فى لغتنا الشعرية المعاصرة من أقدم ديانة وجدت على ثرى مصر — الذى شهد أقدم الحضارات على الاطلاق فيما يرجحه كثير من المؤرخين — فقد كان اله الشمس يتقمص — فيما كانوا يعتقدون — جسد الصقر ، لأن تحليق هذا الطائر المرتفع كان يخيل للقوم أنه يكاد أن يكون رفيق الشمس فى علوها ، وأن الشمس لابد أن تكون صقرا مثله « ومن أجل ذلك أصبح قرص الشمس ذو الجناحين المنشورين أعم رمز فى الديانة المصرية القديمة ، وقد انحدرت إلينا هذه الفكرة عن طريق الأدب العبرانى فى تشابيهه التى منها « جناح الصباح » و « شمس العدالة » التى تحمل الشفاء فى جناحيها[٣] » .

---

(١) انظر فى « مصادر الشعر الجاهلى » نحرج المسلمين من رواية غير القرآن ، وما تعرضت له بعض المدونات من حرق وغسل . . (ص ١٣٩ ، ٦٢ ، ٦٣) .

(٢) دكتور مصطفى ناصف « دراسة الأدب العربى » ص ٢٠٧ وما بعدها .

(٣) جيمس هنرى برستد « فجر الضمير » ترجمة الدكتور سليم حسن — « الألف كتاب » ص ٤٤ .

ومن أجل هذا نحس إحساسا عميقاً بأن فى أغوار الصور الشعرية وبخاصة لدى الأمم فى أطوارها الأولى — تكمن لغة الأساطير ورموزها ، ونرى من المشروع أن تبدأ قراءة جديدة للشعر الجاهلى ، ترهف سمعها لأصداء الأساطير القديمة . . . دون حصر نفسها فى الدائرة العربية ، بل مستهدية أيضاً بأساطير الأمم الاخرى ، البابلية والآشورية والفرعونية والعبرانية . . فما كان الانسان العربى — وبخاصة الشاعر — فى ذلك الزمان . .إلا ابنا لهذا العالم المتفاعل الخصب .

وأخيراً فقد كانت هناك حركة تراجع أو قل انحطاط لعبادة الأوثان ، ومحاولة للتجمع حول فكرة « التوحيد » ، ونبذ تعدد الآلهة ، وبالتالى إضعاف شأن الأساطير والاستخفاف بهيمنتها السابقة على العامة ، ولعل هذا هو السبب فى خلو المعلقات — وهى أشهر وأطول قصائد الشعر الجاهلى — من الاهتمام بالدين جملة فالمعلقات — كما يقول الأستاذ الدكتور بدوى طبانة — لم تعرض لدين العرب وعقائدهم فى الجاهلية الاقليلا ، وأكثر هذا القليل ورد فى معلقة زهير بن أبى سلمى ، الذى ذكر تعظيم العرب للكعبة ، وأنهم كانوا يقسمون بها لاثبات صدقهم وذلك فى قوله :

فأقسمت بالبيت الذى طاف حوله رجال بنوه من قريش وجرهم
يمينا لنعم السيدان ولدتمـــــا على كل حال من سحيل ومبرم

وفى معلقته إيمان بالله ، ووصف له بأنه يعلم السر والنجوى ، وإيمان بالبعث والنشور ، والثواب والعقاب ، وذلك فى قوله :

فلا تكتمن الله مافى نفوسكم ليخفى ومهما يكتم الله يعـلم
يؤخر فيوضع فى كتاب فيدخر ليوم الحساب أو يعجل فينقم

وفى المعلقات من ذكر الوثنية ، والاشارة إلى عبادة الأوثان شيء قليل جداً هو الذى أشار إليه امرؤ القيس يصف سرب بقر الوحش :

فعن لنا سرب كأن نعاجه　　　عذارى دوار فى ملاء مذيل

وهو صنم كان أهل الجاهلية إذا نأوا عن الكعبة نصبوه وطافوا حوله .

وفيها قليل من الاشارة إلى الرهبان المنقطعين عن الناس ، والمشغولين عن الحياة بالعبادة ، وذلك فى قول امرىء القيس يصف صاحبته بالبهاء والاشراق :

تضيء الظلام بالعشاء كأنها　　　منارة ممسى راهب متبتل

ومثل ذلك قوله :

أصاح ترى برقا أريك وميضه　　　كلمع اليدين فى حبى مكلل[١]
يضيء سناه أو مصابيح راهب　　　أمال السليط بالذبال[٢] المفتل[٣]

كان هذا التراجع عن عبادة الأوثان يحدث فى الجزيرة العربية كما كان يحدث فى الدولة الرومانية قبيل الاسلام ، ولذلك كان التوحيد الاسلامى أمرا غير مفاجيء لأحد[٤] ، فقد سبقته ارهاصات كثيرة زعزعت من قيمة البقية الباقية من عبادات الجاهلية فى نظر الكثيرين . . ويمكن الاشارة إلى العوامل التى أضعفت عبادات الوثنيين فوق ضعفها الطبيعى لضعف الأمة العام ، وتفككها ، ومطاردة القوى الخارجية لتجمعاتها — فيما يلى :

---

(١) الحبى : السحاب المتراكم ، والمكلل الذى عليه الاكليل .

(٢) السليط : الزيت عند عامة العرب ، وعند أهل اليمن دهن السمسم ، والذبال جمع ذبالة وهى الفتيلة التى تكون فى السراج .

(٣) د . بدوى طبانة « معلقات العرب » ط ٢ ص ٢٩٣ وما بعدها .

(٤) انظر — موقف القرآن من أهل مكة (لم ينكر على أهل مكة تعبدهم لا له واحد) وموقفهم من الرسول فى أول عهد . جواد على — تاريخ العرب قبل الاسلام . ح ٥ ص ٤١٧ .

أولا — ضعف العقائد الوثنية خارج الجزيرة العربية ، وقيام مدارس فلسفية بنقض تعدد الآلهة ، والسخرية من الشعائر الدينية ، والنزوع نحو التوحيد[١] « حتى ان النصرانية حينما عرضت على العالم عقيدة التوحيد لم يجد اليونان والرومان فيها شيئاً غريباً جديداً بالنسبة إليهم[٢] » .

ثانياً — تغلغل حركات التبشير بالدين المسيحى وبالدين اليهودى بين العرب ، ونجاحها فى استمالة بعض القبائل ، وبعض العقول . والبعد بها عن مهانة الأوثان . .

ثالثاً — ظهور الكنائس العربية كصوت مسموع فى الجدل الدينى الذى كان يشغل بال العالم المسيحى آنذاك ، والدائر حول طبيعة المسيح . بل تنسب بعض كتب التواريخ الكنسية إلى الملك الحارث بن جبلة « ملك العرب النصارى » تغلبه فى مناظرة جرت له مع البطريرك أفرام (٥٢٦ — ٥٤٥م) وافحامه فى الجواب . كما نسبت إلى آخرين من العرب مواقف شبيهة بهذا . . وكلها تعنى أن العرب لم يكونوا تابعين فحسب للتبشير المسيحى ، بل كانوا أصحاب وجهة نظر فى أدق المشاكل اللاهوتية[٣] .

رابعاً — ظهور نزعة الحنفاء . . وهم مجموعة من ذوى الأذهان الصافية ، رفضوا عبادة الأصنام ودانوا بالتوحيد الخالص[٤] .

خامساً — جاء فى بعض الروايات « أن محاولة القضاء على أخبار الوثنية

(١) انظر : فؤاد جرجى بربارة « الاسطوره اليونانية » ص ٢٣ ، ٢٧ ، ٣٣ ، ٤٤ ، ٤٧

(٢) تاريخ العرب : ج ٥ ص ٥٣ .

(٣) انظر : « تاريخ العرب قبل الاسلام » ج ٦ — ٧٢ ، ٢١٣ ، ٢١٤ .

(٤) انظر السابق — ج ٦ ص ٢٩٣ ، ٢٩٥ وج ٥ ص ٣٧٠ .

وذكرياتها إنما ظهرت قبل الاسلام بقرون . وأن الاسلام حين ظهر في شبه الجزيرة كانت أكثر أخبار الجاهلية القديمة قد طمست »[١] .

سادساً — لم يكن أهل مكة . كما يتبين من القرآن الكريم . ومن الشعر المنسوب إلى الجاهليين قوما وثنيين على النحو المفهوم من الوثنية ، وجماعة جاهلة مشركة لاتفهم شيئاً عن وجود خالق ، اعتقدت بالهة عديدة . وبأن الأصنام هي أرباب حقا تنفع وتضر . بل كانوا يعتقدون بوجود إله واحد خالق السموات والأرض ، فهم — إذن — في عقيدتهم موحدون[٢] » .

لعل كل ماسبق يحتم علينا أن نتروى في الحكم على الأمة العربية . فلا الصحراء كانت بيئتها الوحيدة ، ولا تراث اللغة الفصحى كان كل تراثها ، ولاحتى هذا القدر وصل كاملا : وما وصل إلينا لم تعد لدينا الوسائل الكافية لدراسته دراسة تنفذ إلى اغواره ، وتستشف مراميه ، وتقف على حقيقة رموزه ، وظلال أساطيره . . وخير مانفعلَ الآن أن نتريث أمام قضية الأساطير العربية القديمة ، فربما يضع التاريخ أمامنا وثائق لم يعثر عليها بعد . .

غير أن أيدينا لم تخل من لمحات كثيرة هنا وهناك تستطيع أن تضع أمام أعيننا فكرة أولية عن وجود أساطير عربية . وعن أنطواء الشعر الجاهلي على كثير من الرموز والإشارات الأسطورية . .

---

(١) انظر : السابق — ج ١ ص ٦٨ ، ٦٩ وانظر : بركلمان « العرب والامبراطورية » ص ٢٧ ترجمة د . نبيه أمين فارس ومنير البعلبكي — بيروت .

(٢) جواد علي « تاريخ العرب قبل الاسلام » ج ٥ — ص ٢٤ ٤

١ – قيام حضارة زراعية :

أشرنا فيما سبق إلى وجود حضارات عربية مزدهرة . وبخاصة فى جنوب الجزيرة . وأطرافها ، وأن هناك احتمالات كثيرة لوجود حضارات أخرى فى قلب الجزيرة بادت آثارها بسبب تغيرات الطقس . . ومعنى وجود هذه الحضارات الزراعية أن البيئة التى نمت فى حضنها أساطير الاغريق والفراعنه والاشوريين قد وجدت . وبالتالى ونتيجة لتعامل الانسان الباكر مع الطبيعة ، وشهوده مواسم الازدهار والجدب[1] ، وملاحظته للأنواء والرياح والامطار ، وعلاقة الجزر والمد بالقمر . إلى آخر هذه الظواهر المثيرة . . نتيجة لذلك تنشأ حول هذه الظواهر أساطير هى جزء من عبادة الانسان للطبيعة فى ذلك الطور الحضارى . . ولم تكن هذه الحضارات بمعزل عن العالم ، بل كان لها بكل من حولها صلات تجاريه وثقافية قديمه ، وكان لشبه جزيرة العرب « شأن عظيم فى العالم الاقتصادى . كانت على اتصال دائم بمصر وحوض البحر المتوسط وبالمحيط الهندى[2] » ومن الطبيعى أن تؤثر وتتأثر بهذه الصلات .

٢ – الكتابة والدين والعمارة :

(ا) وقد اهتدت هذه الحضارات إلى الكتابة – وهى من أرقى علامات التقدم – واتخذت لها خطا خاصا عرف باسمها (القلم الحميرى) ؛ وتجاوز حدود بلاد العرب قبل المسيح فعبر إلى مصر ، حيث عثر فى موضع « قصر البنات » على طريق قنا ، وكذلك

---

(١) « يذهب فرزر إلى أن دورة النماء والذبول هى التى أبدعت صورة الاله المحتضر واسطورته ، وخير نماذج له هى أودونيس وأتيس وأوزيريس ، انظر : د عبد الحميد يونس » الحكاية الشعبية ص ١٨ .

(٢) انظر : جواد على « تاريخ العرب قبل الاسلام » ج ٥ – ٦٤ – ٣ (السابق : ج ١ – ٣٧٢ وما بعدها .

بالجيزة ، على كتابات بهذا القلم . وعثر على كتابات بالخط المسند فى جزيرة ديلوس . . وقد تحدث جواد على عن أخبار الكشوف عن كتابات أخرى بأقدم الخطوط العربية المعروفة إلى الآن (خط المسند) مبثوثه فى أنحاء الجزيرة العربية . وعن آثار حضارية فى مناطق كان يظن أنه لم يوجد بها حضارة ، ثم تأثير هذا الخط فى الكتابة الحبشية مما يشير بالطبع إلى تأثير الثقافة العربية فى الحبشة وفى السواحل الأفريقية المقابلة لبلاد العرب ، وما يقال عن وجود هذا التأثير نفسه فى كتابات أخرى منها الخط البربرى القديم الذى يعود إلى أيام قياصرة رومة والقلم البراهمى الهندى[1] .

ولاريب فى أن لوجود الكتابة ولانتشارها على هذا النحو دلالة على نضج الحضارة وفتائها ، وامتداد صلاتها . . وضرورة تأثرها وتأثيرها . .

(ب) وكما وجدت الكتابة فى حضن هذه الحضارة ، وجد الدين ، وجد كعبادة لكل مظاهر الطبيعة ، ولتأليه الشمس والقمر والنجوم « لقد حفظت نصوص المسند أسماء عدد لابأس به من الآلهة ، كان الناس يقضون الليالى سهرا فى عبادتها والتودد إليها ، لتنفعهم فى دنياهم وآخرتهم ، ويتقربون إليها بالنذور وبالقرابين . . وهذه الأسماء وان كانت عديدة ، أكثرها ليست سوى كنى ونعوت لآلهة إذا فحصت وجد أنها آلهة معدودة لاتتجاوز ثلاثة آلهة فى رأى الباحثين فى العربيات الجنوبية ، هى : القمر والزهرة ، والشمس .

---

(١) انظر « تاريخ العرب قبل الاسلام » ج ١ الصفحات من ١٩٢ — ٢١٢ .

وهذا الثلوث الكوكبي يدل فى رأى الباحثين فى أديان العرب الجنوبيين ، على أن عبادة العربية الجنوبية هى عبادة نجوم . وهو يمثل فى نظرهم عائلة مكونة من ثلاثة أشخاص هى : الأب وهو القمر . والابن وهو الزهرة ، والأم وهى الشمس[١] » .

ولم تكن صلاتهم بمظاهر الطبيعة الأخرى أقل من صلاتهم بالشمس والقمر والنجوم ، فكان منهم من يقدس البحار والأمطار . والنخيل والآبار « وكانوا يخاطبون الجبل كما يخاطب الرجل أخاه ، وكانت الجبال تؤثر فى حياة الانسان . أما الشجر فلم يكن أقل شأنا فى حياة العرب الاجتماعية ، فكان العربى يجعل القرابة بينه وبين النخل . كما روى عن النبى « ص »« أكرموا عماتكم النخل[٢] » . . وكان العربى يجعل النخلة رقيبا وحارسا على زوجته فى مدة غيابه . كما قيل إن العرب فى الجاهلية كانوا إذا أراد أحدهم أن يسافر عن حليلته عمد إلى هذه الشجرة ، وشد غصنا منها إلى الآخر ، وتركها ، فاذا عاد من سفره ذهب إليها فان وجدهما بحالهما مشدودين استدل بهما على أن حليلته ماخانته فى غيبته ، وان وجدهما محلولين استدل بهما على خيانتها . . وقيل فى جبل ابى قبيس . . فى كنيته بأبى قبيس : إن آدم كناه بذلك حين اقتبس منه النار التى بأيدى الناس[٣] .. »

كما وجد الأنبياء . والمبشرون بديانة سماوية « وقصة أيوب عربية باتفاق الشراح المؤرخين ونقاد العهد القديم ، ولها نظائر فى الأدب العربى

---

(١) السابق ج ٥ — ١٢٠ .

(٢) دلالة هذا الحديث إذا صح عن الرسول ، أن الرسول استخدم فى كلامه الأسلوب الشائع بينهم ولم يقصد به حقيقته ، وإذا لم يصح فان من حمل عليه تصور أنه فى حدود الممكن ، فتبقى دلالة شيوعه قائمة .

(٣) د . محمد عبد المعيد خان « الأساطير العربية قبل الاسلام » ص ٥١ ، ٥٢ ، ١٠٠ وما بعدها .

ان لم تكن هى القصة بعينها منقولة فى رواية أخرى[١] » بل يرى العقاد أنه « على خلاف الشائع بين أصحاب الدعايات والعصبيات كان أنبياء العرب أساتذة الأنبياء العبريين فى أهم الأصول الدينية وهى مسألة الخير والشر ، ومسألة الثواب والعقاب[٢] » .

(ج) العمارة : وكان لعرب الجنوب فى إبان ازدهار حضارتهم « قدم راسخة فى عمارة القصور والهياكل وتشييد السدود[٣] » ، وماحديث سد مأرب ببعيد ، وقد أورد جواد على فى كتابه « تاريخ العرب قبل الاسلام » تجاه (ص ١٢٢ ج ٥) صورة للأعمدة الباقية — حتى الآن — من معبد الاله « المقة » . . ترينا عظمة هذا المعبد ، وعظمة فن العمارة فى ذلك الزمان ، وتجاه (ص ١٣٠ ج ٥) تمثالا من البرنز لمعبد يكرب ، نذر لمعبد الصنم « المقة » من القرن السادس قبل الميلاد ، ترينا أيضاً مع أهمية هذا الاله لمحة من فن النحت عند العرب وارتقائه ودقته فى ذلك الزمن السحيق .

ولقد دار حديث طويل فى الكتب العربية عن مدن شيدها الجبابرة ، وقصور عمرها الملوك . . كمدينة ارم « إرم ذات العماد ، التى لم يخلق مثلها فى البلاد » وقصرى الخورنق والسدير ، وعرش بلقيس ، كل هذه روائع فى فن العمارة لايصل إليها المجتمع إلا فى مرحلة التقدم والازدهار . .

الكتابة والدين والعمارة . . ثلاثة أقانيم ازدهرت فى الحضارات العربية

---

(١) العقاد . ابليس . ص ٩٦ .

(٢) انظر السابق ص ٩٨ .

(٣) د . شوقى ضيف « العصر الجاهلى » ص ٢٨ وما بعدها .

الجنوبية والشمالية . . وليس من المساغ أن توجد فى بيئة ولاتوجد معها وحولها مجموعة من الأساطير على مثل هذا المستوى من التقدم والسمو . . وليس من الموضوعية أن نحكم لضياع هذه الأساطير . ومجموعة الآداب العربية القديمة ، بعدم وجودها أصلا . أو التشكك فى رحابتها . وقدرة الخيال المبدع الذى أنشأها . .

٣ – شعائر وطقوس[١] :

لقد بقيت – مع ضياع الأديان الجاهلية – مجموعة من الشعائر والطقوس، تماثل تلك التى نقرأ عنها فى تاريخ اليونانيين وأساطيرهم . .

فكانت معابد هذه الأرباب ونصبها . مثابة لكشف الغيب . والتنبىء بالمستقبل على نحو ما كان لدى اليونانيين . . « يقصدها أهل الحاجات لسؤال الآلهة عما عندهم من مشكلات ، أوعما سيخبئه لهم المستقبل من أمور ، أو عن أعمال يريدون القيام بها ، أو عن سرقة . وما شابه ذلك من طلبات[٢] » ، وكانت تقدم القرابين لهذه الأرباب ، وتقام الصلوات ، وتزجى الدعوات[٣] على نحو فردى وجماعى . يؤدى لها الولاء عند التأهب للسفر ، وعند العودة منه ، كما كانت تقام عندها الحفلات فى المناسبات القومية . والأعياد الدينية ، وكان « الحج إلى مكة . وإلى البيوت المقدسة الأخرى . مثل بيت اللات فى الطائف ، وبيت العزى على مقربة من

---

(١) يرى بعض علماء الأساطير أن الطقوس قد سبقت نشأة الأسطورة التى تعد عندهم تفسيراً تمثيليا للطقوس ، انظر د . عبد الحميد يونس – الحكاية الشعبية – ص ٣٨ .

(٢) جواد على « تاريخ العرب قبل الإسلام » ج ٥-١٧٦ وما بعدها .

(٣) « وفى المتاحف الأوربيه ، وفى مكتبات بعض الجامعات ، وفى أوراق المستشرقين ، مجموعه من النصوص الثمودية التى يزيد عددها على ألف وسبعمائة نص ، جميعها فى مواضيع دينية ، وأدعية للآلهة الثمودية » جواد على – السابق – ج ١ ، ٢٥٠ .

عرفات ، وبيت مناة ، وبيت ذى الخلصة ، وبيت نجران ، وبقية البيوت الجاهلية المعظمة ، إنما هو أعياد يجتمع الناس فيها بأبهى ماعندهم من حلل ، واجمل مايملكون من ملابس ، للاحتفال بتلك الأيام[١] » .

وقد بلغت الصلات بين بعض العرب ومعبوداتهم غاية من السمو الروحي والأخلاقى ، فيلاحظ « أن النصوص العربية الجنوبية لاتسمى القمر باسمه دائماً فى النصوص ، وإنما تشير إليه بكناه ، وصفاته فى الغالب ، ويظهر أن ذلك من باب التأدب والتجمل أمام رب الأرباب . . وقد خاطبه المؤمنون بالأب ودعوه أيضاً بـ « عم » . . وهناك صفات أخرى عديدة ذات مفاهيم أخلاقية عالية ، ترينا الاله إلهاً مساعداً حامياً محباً لأبنائه المؤمنين به ، كما يحب الآباء أبناءهم الأعزاء ، إن هذه النعوت رفعت تفكير العرب الجنوبيين فى آلهتهم من المستوى المادى إلى المستوى الروحى الأخلاقى ، فجعلت الآلهة فكرة أخلاقية سامية ، لا مجرد حجر أو خشب أو معدن مصنوع[٢] » .

وفى المعجم الاسلامى كثير من الألفاظ الدينيه الجاهلية كلفظى الحرام والحلال « ويلاحظ أن القيامة والبعث والحشر والجنة والنار هى من الكلمات العربية الأصيلة ، التى لايستبعد أن يكون لها مفهوم قريب من مفهومها الإسلامى عند الجاهليين[٣] » .

وقد حفظت لنا بعض النصوص صورة من التلبية فى الجاهلية ، فى

---

(١) السابق . ج ٥ - ٢١٧ .

(٢) جواد على – السابق – ج٥ – ١٢٣ ، ١٢٥ .

(٣) المصدر السابق : ج٥ - ٢٥٢ . وانظر : د . بدوى طبانه « معلقات العرب » ط ٢ ص ١٩٣ وما بعدها .

نشيد نتصوره يؤدى جماعيا ، فى حميا التعبد ، وهو قريب فى ألفاظه من التلبية الاسلامية وليس فيه شيء من معاظلات الوثنية، مما يدل على مرحلة من نقاء العبادة ، ونقاء الصلة بين العابد وربه ، وهذا النشيد هو :

لبيك ربنا لبيـــك
والخير كله بيديـك

* * *

لبيك ان الحمد لك والملك لاشريك لك
الا شريك هـو لك تملكه ومـــا ملك
أبـــو بنـات بفـدك

* * *

لبيك يامعطى الأمـر لبيك عن بنى النمـر
جئناك فى العـام الزمر نأمـــل غيثا ينهمر
يطرق بالسيل الخمر[1]

* * *

لبيك رب همـــدان من شاحط ومن دان
جئناك نبغى الاحسان بكل حـرف مذعان[2]
نطوى إليك الغيطان نأمل فضل الغفران
لبيك عن بجيـــلة الفخمة الرجيـــلة

---

(١) الأمر : الرجل المبارك يقبل عليه المال . الزمر : المجدب القليل الخير ، الليل الخمر : الذى ينبت الشجر الكثيف الملتف .

(٢) حرف : ناقة ضامرة صلبة .

ونعمت القبيــــلة جاء تلك بالوسيــلة
تؤمـــل الفصيــلة[١]

* * *

لبيك حقاً حقــاً تعبدا ورقـــا
جئناك للنصاحـــه لم نأت للرقاحــة[٢]

* * *

لبيك عن سعد وعن بنيها وعن نساء خلفهاتعنيها
سارت إلى الرحمة ترتجيها[٣]

وإذا كانت الحفلات الدينية ، ومختلف الصلات بين العرب وآلهتهم ، مجالا لنمو الأساطير وانتشارها ، فان حفلات الاستسقاء ، والتجمع فى أوقات الخطر ، ومناسبات الزفاف والموت ، وغير ذلك من المناسبات الاجتماعية الهامة ، فرصة – لاريب فيها – لنسج الأساطير وإنشاء الأشعار التى تدور فى فلك هذه الأساطير ، وتستقى من احداثها ورموزها . . غير أنا قد فقدنا الكثير من ذلك أيضاً ، ولعل فى صلته بأساطير الجاهلية أكبر سبب فى ذلك ، « وربما كان فى إسم الداجنة والمدجنة ، وهى القينة تغنى فى الدجن وحين ظهور الغيم فى صفحة السماء ، مايدل على أنهم كانوا إذا عزهم المطر ، وغلبهم الجدب توجهوا بالغناء إلى آلهة الغيث والخصب »[٤] وقد احتفظ الاسلام بصلاة الاستسقاء هذه بعد أن غير – بالطبع – من دعواتها ورموزها .

---

(١) الرجلية : القوية الشديدة .
(٢) النصاحة : الإخلاص ، الزقاحة : الكسب والتجارة .
(٣) النص من كتاب « الحياة العربية فى الشعر الجاهلى » للدكتور أحمد الحوفى – ط ٤ ص ٤٠٠ وما بعدها
(٤) د . شوقى ضيف « العصر الجاهلى » ص ١٩٢ ، ١٩٣

٤ – عالم الجن :

بقيت لنا كثير من الاشارات والحكايات التى داوت حول صلات العرب بما يسمى « عالم الجن » فقد كان فى نظرهم عالما يتمتع بقوى تفوق قوة البشر ، ومع ذلك يخالط الأعراب ويخاللهم ، وتتزاوج معهم ، ويوحى إليهم الشعر العظيم . . فكما نسب اليونان شعرهم إلى الآلهة نسبه العرب إلى الشيطان ولكن المراد فى الحالتين قوى روحية توحى بالشعر . ولم يكن الحاجز حصيناً حتى عند اليونان أنفسهم ، فقد روى شيشرون عن ديموقريط انه قضى بأن الشعر العالى لايتأتى بغير الجنون ، بغير وحى خاص يشبه الجنون ، أو هومن وحى الجن Genit ومفردها Genius والواقع الثابت أن الأقدمين لمسوا مابين الشعر وما فوق الطبيعة من صلة ، ترى ذلك فى ايتمولوجيا اللغات واضحا ، عد إلى اشتقاق كلمة « جنون » فى العربية ، وجينيوس فى الإنجليزية وجنى فى الفرنسية Genie ، ثم اكشف عن معنى جينوس فى اللاتينية ترى أن الجن فى كل حالة مسئولون عن التفوق الذهنى كما هم مسئولون عن الخبل العقلى[1] » .

وقد كان لكل شاعر فى الجاهلية جنى يوحى إليه بالشعر ، فقال الراجز :

إنى وإن كنت صغير السن   وكان فى العين نبو عنى
فان شيطانى أمير الجن   يذهب بى فى الشعر كل فن

وقال حسان فى جاهليته :

إذا ماترعرع فينا الغلام   فما ان يقال له : من هوه

---

(١) د. عبد الرازق حميدة « شياطين الشعراء » ص ١٠ ، ١١ وانظر فن الشعر لهوراس ترجمة الدكتور لويس عوض ص ٥٣ ، ٥٤ .

إذا لم يسد قبل شد الازار ... فذلك فينا الذى لاهسوه
ولى صاحب من بنى الشيصبان ... فطورا أقول وطورا هوه

وقد أكثروا من ذكر صحبتهم للجن ، ومعاشرتهم ، مفاخرة بشجاعتهم ، وقدرتهم على مايعجز عنه الناس ، قال عبيد بن أيوب العنبرى أحد لصوص العرب :

تقول وقد ألممت بالأمس لمة ... مخضبة الأطراف خرس الخلاخل
أهذا خدين الغول والذئب والذى ... يهيم بربات الحجال المراكل

وقالوا : انه رأى نارها التى كانت توقدها للمستغرب المتقفر فيأنس ويهتدى :

فلله در الغول أى رفيقة ... لصاحب قفر فى المهامه يذعر
أرنت بلحن بعد لحن وأوقدت ... حوالى نيرانا تلوح وتزهر[1]

ويزعمون أن تأبط شراً لقى الغول فراودها عن نفسها فأبت فقتلها وقال فى ذلك شعراً[2].

كما حدث عبيد بن أيوب عن نفسه أنه تزوج الغول ، إلى آخر هذه الأخبار الطريفة التى تذكر فى أكثر من مرجع . فعالم الجن لدى تراثنا عن الجاهلية ، عالم خصب وثرى ، وهو جزء من علاقتهم بعالم الغيب ، ونستطيع أن نجد فيه من الرموز إلى قوى الطبيعة ، ونوازع النفس الانسانية

---

(١) انظر الحيوان للجاحظ ٥ - ٤٣ ، ٦ - ٥٠ ، ٥١ ومروج الذهب ١ - ٢٥٣ وهناك أخبار أخرى فى هذه المواضع وغيرها وانظر أيضاً - د. الحوفى - الحياة العربية ص ٤٦٩ .

(٢) انظر الأغانى ١٨ - ٢٠٩

مانجده فى بعض أساطير الأمم الأخرى ، ولقد رأى بعض المؤرخين أن الإيمان بالجن عند بعض الجاهليين « لعب دوراً فاق الدور الذى لعبته الآلهة فى مخيلتهم ، فنسبوا إليها أعمالا لم ينسبوها إلى الأرباب ، وتقربوا إليها لاسترضائها أكثر من تقربهم إلى الآلهة ، إنها عناصر مخيفة رهيبة تؤذى من يؤذيها ، وتلحق به الشر والأمراض ، ولذلك كان استرضاؤها لازماً لأمن الآفات ، **وهذه العقيدة جعلت الجن فى الواقع آلهة** ، بل أكثر سلطة ونفوذاً منها ، وصيرت عمل الآلهة سهلا يسيرا تجاه الأعمال التى يقوم بها الجن . وفى القرآن الكريم أن قريشا جعلت بين الآلهة وبين الجنة نسبا (الصافات : ١٥٨) وأنها جعلت الجن شركاء لها (الانعام : ١٠٠) وأنها تعبدت لها (سبأ : ٤١) . . »[1] .

فعالم الجن – إذن – جزء من حياة خيالية عامرة ، استطاع العرب فيها أن يجسموا الرؤى ، ويشخصوا الطبيعة ، ويصوروا نوازع النفس الانسانية ، فاذا أضيف إلى ماينبغى أن يكون لهم من أساطير فى حضاراتهم المختلفة ، ودياناتهم المتعددة ، استطعنا أن نلحظ مدى ضخامة تراثهم وتنوعه فى هذا السبيل ، وان الاستدلال على غير المحسوس بالمحسوس وعلى عالم الغيب بعالم الشهادة ، هو جزء من الاستدلال العلمى المعترف به ، على أنه مادامت وثائق هذا التراث الأسطورى ليست بأيدينا ، فان الموضوعية العلمية تقتضى التوقف ، لاتبيح التهجم والانتقاص من العقلية العربية ، كما لاتبيح التباهى والادعاء . .

٥ – تقبل العقلية العربية للأساطير :

قد استطعنا فى الصفحات السابقة ، ان ننقض ذلك الرأى القائل بأن

---

(١) جواد على « تاريخ العرب قبل الإسلام » ج ٥-٣٠٨ .

العقلية العربية – بطبيعتها – لاتستطيع أن تبتكر الأسطورة . . وهنا نذكر طرفا من تقبل العرب للأساطير ، وصياغتها ، حتى فى عصر الدين الاسلامى (دين العقل والتجريد) فقد تقبلت العقلية العربية كثيراً من الأساطير التى نقلت إليها عن الأمم المجاورة ، فشحنت كتب التفاسير القرآنية بأساطير يهودية ، وشحنت كتب التاريخ بأساطير ملفقة عن نشأة العالم ، وأخبار الأمم البائدة ، ونسجت أساطير حول أيام العرب فى الجاهلية ، وحول أحداث المسلمين على مدى تواريخهم ، وتقبلت العقلية العربية الخارق والمعجز فى قصص الأنبياء ، وأقامت حول عدد لايحصى من الأولياء والمتصوفة قصصا تطرف فيها الخيال ، وسخرت لهم الطبيعة ، فمشوا على الماء ، وعبروا فى لمحة المسافات ، وأوقفوا مجارى الأنهار والبحار ، وعلموا مغيبات الأمور . . ثم تقبلت العقلية العربية امتزاج الدين الاسلامى وتاريخه ، بكثير من أساطير الفرس وعقائدهم ، وظلت « الشيعة » بغرائب اعتقادات بعض فرقها ، جزءا من التاريخ الاسلامى والعربى العام ، ونظيراً لأهل السنة . . . وماذلك جميعه إلا دليل على أن العرب لم يكونوا أقل من غيرهم فى قدراتهم العقلية ، وفى نمو خيالهم واتساعه ، وقدرته على التحليق والابتكار. ثم كانت المساهمة العربية الجديرة بالاشارة فى تقبل العقلية العربية للفن القصصى فى «كليلة ودمنة » و « ألف ليلة وليلة » وغيرها من حكايات الشعوب الأخرى ، بالنقل إلى اللغة العربية ، أو التعريب والاضافة كاحدث فى ألف ليلة وليلة . .

٦ – الحكايات الشعبية :

(ا) وتشمل السير الشعبية التى نسجها العرب على مدى تاريخهم المدون ، فى أدبهم الشعبى حول أهم الأحداث التى مرت بهم ، وقد اختلط فيها الواقع بالخيال . وسبحت الحقائق التاريخية

فى خضم من مخترعات الزواة ، وما تفتق عنه خيالهم الخصب « وقد وصل إلينا منها مجموعة قليلة هى عنترة بن شداد ، وذات الهمة ، وفتوح اليمن والسير الهلالية ، والظاهر بيبرس ، وسيف بن ذى يزن ، وحمزة البهلوان ، وفيروز شاه ، وأحمد الدنف ، وعلى الزيبق ، وغيرها كثير مما أشار إليه كثير من الدارسين ، ولم نضع أيدينا على مخطوطاته بعد ، حتى ليقول الدكتور فؤاد حسنين — فى كتابه قصصنا الشعبى — ليس هذا كل تراثنا القصصى الاسلامى ، فدور الكتب ملأى بالمخطوطات التى تدلنا على غزارة الخيال العربى ، وقوته الخالقة[1] » .

(ب) كما تشمل ذلك الجهد الفذ فى « ألف ليلة وليلة » حيث استقبلتها العقلية العربية بطريقة نادرة ، وأخضعت قصصها لطريقتها الحكائية الخاصة ، وطبعتها بالطابع العربى ، ثم أضافت إليها من مبتكراتها الكثير ، وفى ذلك يقول بعض الباحثين : « أما أكثر مايقدمه العرب من حكايات ناجحة فهو حينما يحكون من وحى ابتكارهم الخالص الصرف ، فأى شعب من الشعوب قدم من عنده مثل هذا التصوير الممتع الرائع الذى قدمه العرب فى حكاية (يذكر المؤلف مجموعة من الحكايات العربية الأصيلة[2]) أما غير ذلك من حكايات ألف ليلة وليلة التى نعدها ممثلة لفن الحكاية الخرافية عند العرب ، بل التى تسربت إلى حكاياتنا الخرافية (يعنى الأوربيين) فهى تلك التى استمدها العرب من شعوب أخرى ، وان أشبعوها بروحهم وفنهم .

---

(١) انظر : فاروق خورشد « أضواء على السير الشعبية » ص ٢١

(٢) انظر ـ الحكاية الخرافية ص ١٩٨ .

وبقى بعد ذلك قيمة العرب الخالدة من حيث أنهم خلقوا عن طريق فنهم فى الرواية صوراً جديدة كل الجدة سواء من خلال تلك الحكايات التى نشأت عندهم ، أو تلك التى أخذوها عن الشعوب الأخرى ، تلك الصور التى تأسرنا دائماً أبداً عن طريق روعتها التى تنبع من حياة البذح ، وطراوتها المستسلمة الباقية ، وفنها الملئ بالمغزى وفكاهتها المثيرة . ولا نود أن نعد الأمر من قبيل الصدفة أن أبرز الفرنسيون أنفسهم هذا الفن لغيرهم من شعوب أوربا ، فقد أدركوا ما فى تلك الحكايات من سحر ورقة ، ودقة مشاعر ، ورهافة مغزى ، وكذلك ما فيها من تصاوير غريبة[1] » .

بقى الإلماع إلى ما فى الشعر الجاهلى من إشارات ورموز أسطورية ، برغم كل العوامل التاريخية والدينية المختلفة ، قبل وبعد الإسلام ، التى أشرنا إليها فيما سبق ، والتى استطاعت أن تجرده من أساطيره .

برغم ذلك فان ما بين أيدينا من شعر جاهلى لا يخلو من إشارات أسطورية قليلة ، فنرى الأعشى يتحدث عن سليمان ، وعن جن سليمان ، وعن المبانى القديمة العادية المنسوبة إليه ، كما نراه يقص علينا بعض الأساطير القديمة ، والقصص الذى كان شائعاً عند الجاهليين مثل عاد وثمود وجاسم ووبار وأمثال ذلك[2] .

وفى شعر أمية ابن أبى الصلت — وكان طامحاً إلى النبوة — تقبل واستجابة

---

(١) انظر : فريدرش فون ديرلاين « الحكاية الخرافية » ترجمة د. نبيله إبراهيم ص ١٨٩ وما بعدها .

(٢) انظر : جواد على — تاريخ العرب قبل الإسلام — ج ٦ - ٢٤٠ ويقول : إن أكثر شعر الأعشى فى نظره مما وضع على لسانه ، وعمل فيما بعد ، ولئن ثبت هذا ، فان قضية الاستشهاد به هنا تبقى قائمة ، حيث كان الرواة ينحلون الشاعر من جنس شعره ، وبعد دراسة دقيقة لحياته ولفنه وثقافته .

لحكايات الكتاب المقدس . فنجده يصف سفينة نوح ، ويذكر إبراهيم ، ويقص عن مريم . وخراب سدوم « ونرى للملائكة مكاناً فى شعره ، وصفهم ، وتحدث عنهم ، وتطرق إلى مراتبهم ودرجاتهم وإلى أعمالهم »[١] ؛ وسواء كان أمية هو قائل هذا الشعر أو أنه حمل عليه بعضه ، فان دلالة اتساع الشعر العربى فى الجاهلية للأساطير وما يشبه الأساطير — فى نظر رواته ونظرنا — دلالة باقية . .

ويشير النابغة الذبيانى فى شعره إلى كثير من الأساطير العربية والحكايات التوراتية ، فيشير إلى قصة سليمان والجن ، فيقول فى معلقته عن النعمان ابن المنذر .

ولا أرى فاعلا فى الناس يشبهه ولا أحاشى من الأقوام من أحد
إلا سليمان إذ قال الإله لـــه قم فى البرية فاحددها عن الفند[٢]
وخيس الجن إنى قد أذنت لهم يبنون تدمر بالصفاح والعمد[٣]
فمن أطاعك فانفعه بطاعتـــه كما أطاعك وأدلله على الرشد
ومن عصاك فعاقبه معاقبـــة تنهى الظلوم ولا تقعد على ضمد[٤]
إلا لمثلك أو من أنت سابقه سبق الجواد إذا استولى على الأمد[٥]

ويعلق الدكتور شوقى ضيف على هذه الأبيات بقوله : « وواضح أنه

(١) السابق : ٢٥١-٦ .
(٢) احددها : امنعها ، الفند : الخطأ فى القول والفعل .
(٣) خيس : ذلل ، تدمر : مدينة الزباء فى بادية الشام ، الصفاح ، حجارة عراض ، العمد : أساطين الرخام
(٤) الضمد : الغيظ وشدة الغضب .
(٥) الأمد : الغاية التى تجرى إليها الخيل ، والبيت معلق بما قبله أى لا تقعد على غيظ إلا لمن هو مثلك فى الناس أو قريب منك .

يسترسل في الحديث عن سليمان كأنه من أهل الكتب السماوية ، وقد كان وثنياً على مذهب قومه ، وبحق رأى الدكتور طه حسين أن الأبيات أقحمت على المعلقة إقحاماً[1] » . . ولعل هذا الرأى يعتبر امتداداً للنظرة إلى العرب ، فى عزلة عن العالم ، والحقيقة أن أخبار سليمان كانت شائعة بين العرب ، فلا يبعد — كما نرى — أن يمثل بها النابغة فى شعره ، فان لم يكن النابغة هو صانع هذا الشعر — ولا سند لرأى كهذا — فان الذى اصطنعه فى الحقيقة تلك الحاجة الواسعة التى تحسها الشعوب فى التعبير عما يشيع بينها من أقاصيص القدامى وأساطير الأولين . .

ويشير النابغة إلى بعض العادات الدينية وطقوس العبادة فى الجاهلية حين يقول :

فلا لعمرو الذى مسحت كعبته وما هريق على الأنصاب من جسد[2]
والمؤمن العائذات الطير تمسحها ركبان مكة بين الغيل والسعد[3]

وفى قوله :

حلفت فلم أترك لنفسك ريبــة وهل يأثمن ذو أمة وهو طائع[4]
بمصطحبات من لصاف وثبرة يزرن إلالا ، سيرهن التدافع[5]

---

(١) د. شوقى ضيف « العصر الجاهلى » ص ٢٧٦ وانظر : د. طه حسين « فى الأدب الجاهلى » ص ٣٣٧ وما بعدها .

(٢) مسحت : لمست التمس التبرك ، هريق : سال ، الجسد : الدم ، الأنصاب . الحجارة التى كانوا يذبحون عليها قرابينهم للالهة .

(٣) المؤمن : الذى آمنها من الخوف ، العائذات : اللاجئات إلى الحرم ، تمسحها الركبان : يريد أنها تمسح عليها ولا تهيجها بصيد ، الغيل والسعد : أجمتان بين مكة ومنى .

(٤) أمة : دين .

(٥) بمصطحبات : أقسم بالإبل التى تصطحب فى المسير إلى الحج ، لصاف وثبرة : موضعان فى ديار تميم ، الال : جبل بعرفة ، التدافع : العجلة .

سماما تبارى الريح خوصا عشونها   لهن رذايا بالطريق ودائع[١]
عليهن شعث عامدون لحجمهم   فهن كأطراف الحنى خواضع[٢]

ويقول عن زرقاء اليمامة :

أحكم كحكم فتاة الحى إذ نظرت   إلى حمام شراع وارد الثمد[٣]
يحفه جانباً نيق وتتبعــــه   مثل الزجاجة لم تكحل من الرمد[٤]
قالت ألا ليتما هذا الحمام لنــا   إلى حمامتنا أو نصفه فقـــده[٥]
فحسبوه فألفوه كما حسبت   تسعاً وتسعين لم تنقص ولم تزد

ويعلق الدكتور شوقى ضيف على هذه الأبيات بأنها واضحة الانتحال ، ولماذا لا يكون استغلالا شعرياً من النابغة لهذه الحكاية الشعبية المنتشرة فى شبه الجزيرة[٦] ، فليس إيرادها فى الشعر على سبيل الحقيقة والاعتقاد اليقينى بها ، بل على سبيل التمثيل ، والتوسع فى الخيال والتصوير . . على نحو ما يقول :

وإنك كالليل الذى هو مدركى   وإن خلت أن المنتأى عنك واسع

---

(١) سماما : طائر شديد الطيران شبه به الإبل فى سرعتها ، خوصاً : غائرة من شدة السير وإجهاده ، رذايا : جمع رذية وهى الساقطه إعياء من الإبل ، ودائع ، مستودعات فى الطريق يريد ما سقط منها إعياء فترك .

(٢) شعث : وهو المغبر من طول السفر ، الحنى القسى ، الخواضع : المتطامنة رؤسها من الأرض .

(٣) فتاة الحى ، زرقاء اليمامة ، شراع : مجتمعة ، الثمد : المال القليل .

(٤) يحفه : يحيط به ، نيق ، جبل ، وجعل الحمام يمر فى جانبى نبق لأنه إذا مر فى مضيق من الهواء كان أسرع منه إذا اتسع عليه الفضاء وشبه عين زرقاء اليمامة بالزجاجة فى صفائها ، لم تكحل من الرمد : لم يصبها رمد فتكحل منه .

(٥) العصر الجاهلى — ص ٢٨٠ وهو اتباع لرأى الدكتور طه حسين الذى أبداه فى « فى الأدب الجاهلى » ص ٣٢٢ .

(٦) وقد استخدمها شعراء آخرون : انظر : د. نورى حمودى القيس « الأساطير وانتفاع الشاعر الجاهلى بها » مجلة الأقلام العراقية الجزء الرابع » . السنة ٥ .

وهذه الصورة الشعرية « وليس الذى يرعى النجوم بآيب » فيصور الصباح راعياً حين يأتى يسوق أمامه أغنامه المنتشرة فى السماء إلى حظائرها وأكنافها . . وشعر النابغة مزدحم بالصور مما يدل على أنه شاعر يجسم إحساساته ومشاعره ، ويعطيها للقارئ من خلال صورة معبرة موحية . . ومن هذه الصور تصويره للطيور التابعات لجيش ممدوحه الغسانى ، مترقبة إيقاعه بأعدائه ، حتى تنقض على هذه الوليمة المعهودة المرتقبة :

تراهن خلف القوم خزرا عيونها　　جلوس الشيوخ فى ثياب المرانب[1]

فانظر إلى هذه الصورة « جلوس الشيوخ فى ثياب المرانب » التى أودع فيها ارتقاب الطير ، ووثوقه ، وهدوءه ، وطول صبره على الانتظار ، كما تعود التجربة الشيوخ على الهدوء والثقة ، وقياس المستقبل على أحداث الماضى ، فلم تعط الصورة شكل عصائب الطير فحسب (ثياب المرانب) بل أعطت الأبعاد المعنوية للموقف كله . . وشاعر هذه طبيعته التصويرية ، من الطبيعى أن يرى فى الأساطير ، والحكايات الدينية والشعبية ، عوناً على فنه التصويرى ، ومادة لتشكيل فكره ، وتجسيد إحساسه . .

ونجد لدى شعراء آخرين إشارات إلى أساطير سنمار[2] ، وصاحب الحضر[3] ، كما ينظم عدى بن زيد العبادى كثيراً من الحكايات المتوارثة على نحو يجعلها جزءاً من التراث الأسطورى العربى ، كنظمه لقصة الزباء وجذيمة وقصير الطالب بالثأر[4] كما يشير زهير بن أبى سلمى إلى قصة قدار

---

(١) خزر العيون : جمع أخزر وهو الذى ينظر بمؤخر عينه ، المرانب : ثياب سوداء .

(٢) انظر : ابن كثير « السيرة النبوية » ح ١ ط ٧٣ .

(٣) انظر . السابق ج ١ - ٥٢ وما بعدها وانظر أيضاً : الطبرى ٢ - ٦٢ ، المسعودى ١ - ٢٩٦ ، الأخبار الطوال للدينورى ص ٥٠ .

(٤) انظر : ابن قتيبة « الشعر والشعراء » ص ٢٢٧ وما بعدها . . تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر دار المعارف ١٩٦٦ .

عاقر ناقة صالح الذى كان شؤماً على قومه :

فتنتج لكم غلمان أشأم كلهم   كأحمر عاد ثم ترضع فتفطم[١]

ويطول بنا الحديث عن هذه الإشارات . ومجاميع الشعر الجاهلى بين أيدى الدارسين ، ومن السهل أن يقع كل قارئ – مستهدياً بهذا الخيط – على كثير منها .

بيد أن هذه الإشارات ، وما يماثلها ، فى الشعر الجاهلى ، هو ما يطفو على سطحه فحسب ، فلو أننا قد تعاطفنا أكثر مع الشعر الجاهلى ، وحاولنا أن نكون معجماً أسطورياً أقرب ما يكون إلى الواقع التاريخى القديم ، ولحظنا صلات العرب بالأمم المجاورة ، واتخذنا ما يمكن أن نسميه « منهج طبقات المعانى » أى أن النص الفنى له أكثر من دلالة ، ويعامل معاملة الرموز فى تعدد مراميها الشعورية واللاشعورية ، وفى تراثنا بعض من هذا المنهج عند الباطنية الذين قالوا إن للقرآن ظاهراً وباطناً ، إذا اتخذنا هذا المنهج ، مع توفير وسائل خدمته لغوياً وأنثروبولوجيا (مجموعة علوم معرفة الإنسان) .

شف الشعر الجاهلى ، أو على الأحرى البقية الباقية بين أيدينا منه ، عن مضمونه الرمزى الأسطورى . .

وما رأيناه من إشارات أسطورية فى شعر الجاهلية ، نسج الشعراء العرب فى العصور التالية على منواله ، فرأينا هذه الإشارات تومض فى ثنايا شعرهم ، فيشير بشار إلى الحكاية التى تزعم أن النعامة ذهبت تطالب قرنين ، فرجعت بلا أذنين . حين يقول :

---

(١) أشأم . مشئوم ، وأحمر عاد : أراد أحمر ثمود وهو قدار عاقر الناقة وكان شؤماً على قومه .

طالبها قلبي فراغت بـــه وأمسكت قلبي مع الدين
فكنت كالهقل غدا يبتغي قرنا فلم يرجع بأذنين

وزعموا أنه لذلك يسمى الظليم[١].

ويشير أبو نواس إلى الضحاك بن مرداس :

وكان منا الضحاك يعبده الخابل والجن فى مساربها

وهو الضحاك بن مرداس ، وتحكى الأساطير عنه أنه كان أحد ملوك اليمن المبكرين ، وأنه أول من جاء بأكل اللحم ، وكان الناس إلى ذلك الوقت لا يأكلونه ، وأول من وضع جلدة فى عصا ، وسماها علم الثورة المقدس ، وتروى الأساطير كيف تمثل له الشيطان فى صورة شاب صبيح الوجه ، وزين له قتل أبيه ، وعندما اتخذ الضحاك الشيطان رفيقاً وألحقه بخدمته — طباخاً — زين له أكل اللحم ، فلما أكل نبتت له على كتفيه حيتان ، وكان يحس لهما وجعاً ، وبعد ذلك تحول الشيطان متخذاً هيئة طبيب أو حكيم ، وأشار على الضحاك بأن يطلى الحيتين بأدمغة البشر ، ففعل وسكن الألم ، وكان كلما اشتد به الألم ، قتل بعض الناس ، ودهن بدمائهم حيتيه[٢] .

وأشار ابن الرومى إلى العزيز الذى خاصم ربه ، فقد « كان ابن عمار محدوداً فقيراً وقاعة فى الأحرار ، وكان أيام افتقاره شديد السخط لما تجرى به الأقدار ، فقال له على بن العباس بن الرومى يوما : « يا أبا العباس قد سميتك العزيز . قال له : وكيف وقعت لى على هذا الاسم ؟ قال لأن العزيز خاصم ربه بأن أسال من دماء بنى إسرائيل على يد بختنصر سبعين ألف

---

(١) الهقل : الفتى من النعام . انظر فجر الإسلام ط ٧ ص ٦٦ .

(٢) انظر شوقى عبد الحكيم « المنابع المبكرة لأساطير وفولكلور الشرق الأدنى » مجلة الهلال مارس ١٩٦٨ .

دم ، فأوحى الله : لئن لم تترك مجابهتى فى قضائى لأمحونك من ديوان النبوة ، وقال فيه :

وفى ابن عمار عــــزيرية يشارك الله بها فى القدر
لم كان ما كان ولم لم يكن ما لم يكن فهو وكيل البشر [١]

وأشار المتنبي إلى زرقاء اليمامة :

وأبصر من زرقاء جو لأننى متى نظرت عيناى ساواهما علمى [٢]

كما أشار إلى مجموعة من الحكايات الدينية فى قوله :

لو كان ذو القرنين أعمل رأيه لما أتى الظلمات صرن شموساً
أو كان صادف رأس عازر سيفه فى يوم معركة لأعيا عيسى
أو كان لج البحر مثل يمينه ما انشق حتى جاز فيه موسى
أو كان للنيران ضوء جبينه عبدت فكان العالمون مجوساً

وهى — كما ترى — مبالغات سقيمة وعقيمة . .

وفى شعرهم وفى شعر غيرهم كثير من مثل هذه الإشارات ، ويعتبر أبو تمام وأبو العلاء أكثر شعراء العربية فى هذا السبيل ، وأبو العلاء صاحب الأثر الأسطورى الجميل « رسالة الغفران » وفى شعره إحالات إلى الملل والنحل الدينية ، وإلى مختلف الثقافات المعاصرة والسابقة ، فقد جعل شعره متحفاً لعرض معارفه عن الأديان والأمم وعلوم الفلك واللغة وغير ذلك مما لا يتسع له المجال .

---

(١) العقاد ابن الرومى — حياته من شعره » ط ٥ ص ٦٣ ، ٦٤ .

(٢) جو : اليمامة وهى قطر عربى معروف ، والزرقاء هى حذام المضروب بها المثل فى حدة النظر .

ونجتزئ بما قاله أبو تمام وهو يمدح الفضل بن صالح بن عبد الملك :

وكذب الله أقوالا قرفت بهــا   بحجة تسرج الدنيا بواضحها
مضيئة نطقت فينا كما نطقت   ذبيحة المصطفى موسى لذابحها
وقد رأتنى قريش ساحباً رسنى   إليك عن طلقها وجهاً وكالحها[١]

وما قاله مشيداً بقوم أحد ممدوحيه :

لهم جهل السباع إذا المنــايا   تمشت فى القنا ، وحلوم عاد[٢]

وقوله يتنصل إليه من وشاية به :

تثبت أن قولا كان زوراً   أتى النعمان قبلك عن زياد
وأرث بين حى بنى حلاج   سنا حرب وحى بنى مصاد
وغادر فى صروف الدهر قتلى   بنى بدر على ذات الإصاد[٣]

ونورد للمعرى قوله :

ورد القوم بعدما مات كعب   وارتوى بالنمير الظمــاء

وكعب هو ابن مامة الإيادى ، وكان أحد أجواد العرب ، فخرج فى بعض أسفاره ، ومعه رجل من النمر بن قاسط ، نقل ما كان معهما من الماء فتصافناه . والتصافن : أن يطرح فى الإناء حجر ، يقال له المقلة ، ثم يصب عليه من الماء ما يغمره ، لئلا يتغابنوا ، ثم يرفع إلى واحد من المتصافنين حظه منه ، فكان النمر يشرب نصيبه ، فاذا أخذ كعب نصيبه قال

(١) انظر : ديوان أبى تمام بشرح الخطيب التبريزى — تحقيق محمد عبده عزام — دار المعارف بمصر . المجلد الأول ص ٣٤٦ وما بعدها .

(٢) السابق : ص ٣٣٧ وما بعدها .

(٣) حذيفة بن بدر وإخوته ، وذات الإصاد هى الموضع الذى أجرى فيه داحس والغبراء.

له النمري : اسق أخا النمر ، فيؤثره على نفسه ، حتى جهد كعب ، ورفعت له أعلام الماء ، فقيل له : رد كعب — ولا ورود به — فات عطشاً .

ولو أن الأنام خافوا من العقبى لمـــا جارت المياه الدماء
قرمتنا الأيام هل رثت النحامَ لمــــا ثوى بها قرماء

القرم : الأكل الضعيف ، وذلك فى أول ما تأكل ، وهو أدنى التناول . . واستخدام القرم دون غيره من نظائره فى المعنى مع « الأيام » أدق فى تصوير نيل الأيام منا . والنحام : فرس السليك بن السلكة السعدى ، كان قد مات بقرماء ، موضع باليمامة ، ويقال بل نحره لأصحابه . . ويعنى أن الخلق ماضون إنسهم وحيوانهم ، لاتعبأ بهم الأرض التى تقلهم ، لا تأنس لقادم ولا تستوحش للذاهب .

وكأن الهمام عمرو بن درماء فلتـــــه من أمه درماء

عمرو بن درماء ، رجل من بنى ثُعلَ ، قال ابن الكلبى : هو عمرو بن عدى بن ذبيان بن ثعلبة ، وأمه درماء ، وكان امرؤ القيس بن حجر نزل عليه عند طلب المنذر بن ماء السماء إياه ، واستجار به فأجاره عمرو وأكرمه والدرماء : الأرنب سميت بذلك لمقاربتها الخطو إذا مشت ، وبالأرنب يضرب المثل بالضعف . ولعل أبا العلاء يلتفت إلى ما أثير من أن وجود أسماء الحيوان فى الأنساب العربية يشير إلى اعتناق الأمة قديماً مذهب « الطوتمية » وأن كل قبيلة لها حيوانها الذى تعتقد أنها انحدرت منه ، وعليه فعمرو هذا العظيم من نسل الحيوان الصغير .

إن رب الحصن المشيد بتيماء تولى وخلفـــــه تـــيماء
رب الحصن : السموأل بن عاديا

أومأت للحذاء كف الثريا ثم صد الحـــديث والإيماء

الحذاء : الكثير الاحتذاء . والعرب تسمى « الدبران » الحاذى والحذاء لأنه يتبع الثريا . وتزعم العرب أن الدبران خطب الثريا وساق إليها عشرين كوكباً مهراً لها وأن العيوق عاقها عن نكاحه . فسموه العيوق ، فهو يتبعها ، وهى لا تقبل عليه[١] .

فهذه القطعة — كما رأينا — مشحونة بالإشارة إلى تاريخ العرب وحكاياتهم وأساطيرهم وعقائدهم ، ومثل هذا نجده كثيراً عند أبى العلاء .

وهذه النماذج تدل على أن ما بقى من إشارات أسطورية فى شعر الجاهليين اتبع فى أشعار العصور التى تلته . . وأن ما يلاحظ على هذا الشعر جميعه أنه لم يصدر عن إحياء أسطورى ، — فى مقاييسنا النقدية المعاصرة ، على الأقل — وأنه كان بمعزل عن التراث الشعبى فى أساطيره العظيمة ، وحكاياته الباهرة . . وأنه اعتمد على الإبانة بالصورة الجزئية غير الممتدة الجذور فى بواطن الأمة وتراثها الحضارى ، وغير المرتبطة بعالم الخيال الطليق الذى يخلق شكلا كلياً متشعب الأبعاد للعمل الفنى على نحو ما تفعله الأسطورة . .

ومن ثم بقيت هذه الإشارات محاصرة بمنطق بعيد عن نهج التعبير الرمزى الأسطورى ، على نحو لا يفجر منها دلالات نفسية بعيدة ، ولا يصنع منها أسلوباً للتعبير عن الإنسان وعن العالم . . فهى تأتى للتشبيه ، أو للتضخيم والمبالغة ، أو للاشارة الزمنية (لا التاريخية بكل دلالات التاريخ المفعم بالصراع الإنسانى فى مختلف أبعاده) ولكنها لا توظف على نحو يثرى العمل الفنى ، ويعطيه ما يطمح إليه شعرنا المعاصر حين لجأ إلى عالم الأساطير . .

وهنا يحسن بنا أن نذكر الفرق بين الإشارة والرمز ، حتى يسهل

---

(١) لزوم ما لا يلزم : شرح وتحقيق إبراهيم الإبيارى ج أول ط وزارة التربية ١٩٥٩

اكتشاف الفرق بين استخدام عنصر من عناصر الأساطير في الشعر استخداماً ثرياً وناجحاً ، أو استخداماً عاطلا عن الفن ، قريباً من لغة المنطق ، أو قريباً — على الأقل — من الصورة الشعرية البسيطة التركيب ، غير القادرة على اكتناز المعاني ، والإشعاع بمختلف الدلالات .

ولنعرج قليلا على علماء اللغة حين يقولون بأن للكلام ثلاث وظائف هي «أنه معبر وموصل ومؤثر»[1] فهو يعبر عن الحالة العقلية للمتكلم ، ويوصل رسالة إلى المستمع ، ثم يحدث تأثيراً بهذا التوصيل في نفسية المستمع وحين ننقل هذه الوظائف إلى الفن ، نعتبر مرحلة التأثير الذي يتحرك في مستوى نفسي واحد « مرحلة إشارية » ، أما الذي يتحرك في أكثر من مستوى نفسي فانه يدخل مرحلة الرمز . وعلى قدر ما يقدر الرمز على إثارته من معان وأحاسيس تتوقف جودته في الفن ، أما إذا تحرك الرمز الأسطوري في مستوى تأثيري واحد ، فانه بذلك يرتد إلى مرحلة الإشارة الفنية ليس غير .

ونود أن نشير إلى أن هذه المحاولة للتفرقة بين الإشارة والرمز لا صلة بينها وبين التفرقة المعروفة بين وظيفة اللغة في العلوم حين تعبر عن الحقائق والقضايا الموضوعية . وفي هذه الحالة يكون هدفها مجرد توصيل الأفكار ونقلها ، ووظيفتها العاطفية الديناميكية حين تعبر عن العواطف والانفعالات في الفن[2] . ، فنحن نبحث عن الفرق بينهما داخل دائرة وظيفة اللغة العاطفية الديناميكية . ولكننا نفرق بين التعبير الذي يتحرك في مستوى تأثيري واحد ، والتعبير الذي يتحرك في مستويات متعددة ومتكثرة . .

وهذه الإشارة الفنية بطبيعة الحال تختلف عن الإشارة عند اللغويين ، فكثيراً ما يجدون الإشارات والرموز في غير اللغة[3] وكثيراً ما تسوى معاجمنا

(١ ، ٢) س . أولمان « دور الكلمة في اللغة » ترجمة د. كمال محمد بشر . ص ١١ ، ١٦٩٢،

(٣) انظر رصداً جيداً لمختلف معاني الرمز في معاجمنا اللغوية : الدكتور درويش الجندي « الرمزية في الأدب العربي » ص ٣٩ وما بعدها .

اللغوية بين الرمز والإشارة ، ولكننا بالتوضيح السابق نضع حدوداً فاصلة بين المصطلحين ، فمعروف أن الفن الشعرى بناء صورى ، وأن الشاعر بالعدول عن الصورة التى يستمدها من الحياة أو من الطبيعة ، إلى التماس الرمز بعنصر من عناصر الأسطورة إنما يهدف إلى أن يكون أبعد إثارة من الصورة الشعرية ذاتها ، لما يجنه الرمز الأسطورى من أبعاد فلسفية وجمالية . . تكون رهن البوح بأسرارها للمتلقى إذا وفق الشاعر فى اختيار السياق المناسب لها . . أو المناخ الشعرى الملائم باعتبار الرمز الأسطورى كائناً حياً فى زحام العلاقات الحية وارتباطاتها المتنوعة بالعمل الشعرى ، أما إذا استخدم الشاعر هذا العنصر الأسطورى استخداماً غير موفق — كأن جعله يتحرك فى مستوى تأثيرى واحد — ارتد به إلى مرحلة الإشارة ، وبعد عن مرحلة التعبير بالصورة المركبة ، فما الرمز الأسطورى إلا مرحلة تصاعدية بالصورة[1] . . يهدف إلى أن يكون أكثر تنوعاً فى دلالته ، أشد إثارة فى إيحائه ، لأنه وإن كان فى حقيقته « صورة شعرية » يراد به تحقيق ذات الوظيفة الفنية وهى « الإيحاء » إلا أن انتماءه إلى عالم الأسطورة بكل ما تحمله من زخم فى دلالاتها الشعورية واللاشعورية . قد يثرى من درجة هذا « الإيحاء » ويعمقه . . على أن لا يكون فى هذا غضاً من عالم الواقع الإنسانى وعالم الطبيعة اللذين تستقى منهما الصورة الشعرية وقد استقى منهما — وما يزال — شعرنا العربى ، بطابعه الغنائى ، وامتزاجه بالطبيعة وبالإنسان ، كثيراً من أعذب وأرق نماذجه . . فالنموذج الشعرى الرائع هو الغاية دائماً التى تحاول التقنينات النقدية اللحاق به . . ونحن هنا فى محاولتنا لتزكية عالم الأسطورة كنبع ثرى للصورة الشعرية ، نشير إلى أن

---

(١) انظر : أنطون غطاس كرم « الرمزية والأدب العربى الحديث » ص ٨ ، ٩ .

الرمز الأسطورى يتسع لاحتواء الواقع الإنسانى وعالم الطبيعة ، ويضيف أبعاداً من الدلالات قد لا يستطيع الشاعر أن يفجرها من خارج عالم الأسطورة كما أنه يعود بالرمز الأسطورى إلى لغة الإنسان الأولى ، فى وقوعها الحدسى على جوهر الأشياء ، وجوهر العلاقة بين الإنسان والعالم . والشاعر فى استخدامه لهذه الرموز ربما يهدف إلى كشف ما يعبر عنه وإلى إخفائه فى آن واحد ، وفى هذا الرمز « تداع للأفكار الشعورية واللاشعورية معاً ، أو على الأقل التى لا تكون شعورية بصفة دائمة ، أو لا تكون شعورية بدرجة متساوية ، ثم أنه فى جميع الحالات يدخل كذلك فى إطار مختلف التجارب الفردية ، فقد يحمل للمؤلف معنى ويحمل للمشاهد معنى آخر ، وقد يكون له دلالة بعينها لواحد من النظارة ، ودلالة مخالفة لآخر ، ولا يوحى كل ذلك إلا بأنه من النادر أن ينبثق الرمز أو المعنى الرمزى عن طبقة واحدة بعينها أو يتحرك فى مستوى واحد من النفس ، ومن ثم فلا سبيل إلا أن يكون الرمز متعدد المعانى ، ومزوداً بالجذور التى يقصر عن إدراكها إدراكاً كاملا كل من الفنان أو جمهور النظارة[1] » .

. . .

وإذا كنا نستطيع أن نسمى مرحلة وجود الظاهرة الأسطورية فى شعرنا القديم بمرحلة « الإشارة » الأسطورية ، حيث ينبثق الرمز عن طبقة واحدة معينة من المعنى ، ويتحرك فى مستوى واحد من النفس ، نظراً لخفوت تأثيره فى نفوسنا ، ولبعدنا عن الانفعال بالمرحلة الأسطورية وصلتها باللغة الشعرية فى تاريخ العرب ، وعدم امتلاكنا للوسائل العلمية التى تحدد تأثير هذه الإشارات الأسطورية فى نفسية القارئ القديم . . — كما أشرنا إلى كل

(١) آرنولد هوسر « فلسفة تاريخ الفن » ص ٥٦ ، وانظر كاسيرر « مقال فى الإنسان » ، ص ٧٨ .

ذلك فيما سبق — فاننا نرى فى الشعر العربى مرحلتين تاليتين لمرحلة الإشارة ، الأولى « صياغة » الأسطورة ، ونلاحظ هذه الظاهرة واضحة فى مدارس البعث والتجديد فى النصف الأول من القرن العشرين ؛ فقد كان شوقى يصوغ حكاياته عن الحيوان . وكان شفيق معلوف يصوغ الأساطير العربية فى « عبقر » ، وكان على محمود طه يصوغ « أرواح وأشباح » و « الرياح الأربع » عن أصول فرعونية وشخصيات يونانية . . قرأها فى بعض المدونات التاريخية ، وكان إلياس أبو شبكة يصوغ قصص الكتاب المقدس وما اختلط بها من أساطير ، كاغراء ابنتى لوط له بمضاجعة كل منهما ، طمعاً فى امتداد النوع . . وكصياغة العقاد « ترجمة شيطان » على النسق الأسطورى . .

كانت الأسطورة بين يدى الشاعر فى هذه المرحلة تكاد أن يكون لها استقلالها الموضوعى ، يشكلها ويبث مضامينه من خلال حركتها الداخلية ، وعلاقاتها الخاصة ، فاذا ما أراد أن يعبر عن فكره وإحساسه ، عبر كما عبر شوقى مثلا عن فكرة توقه إلى الحرية والاستقلال ، وغضبه على المستعمر الإنجليزى ، قص حكاية عن ديك هندى كبير العرف ، قام بباب ضعاف من دجاج الريف ، يلتمس عندهم الضيافة ، وعندما أذنت له ، دخل العش نافشاً ريشه ، متدرجاً فى مطامعه :

حتى إذا تهلل الصبـــــاح   واقتبست من نوره الأشباح
صاح بها صاحبها الفصيح   يقول : دام منزلى المليح[1]

فهنا تختفى ذاتية الشاعر ، ليقدم الحكاية بأحداثها ورموزها ، على العكس مما نرى فى الطور الشعرى الأخير ، حيث يتنفس الشاعر من خلال الأسطورة

---

(١) انظر « منتخبات من شعر شوقى فى الحيوان » ص ٦ — ط شركة فن الطباعة ١٩٤٩ .

وتستبين ملامحه هو من خلال شخوصها وأحداثها ، ويخلط ذاته بالأساطير خلطاً شديداً ، فتمتزج عناصرها بأدواته الشعرية ، ويستلهم أجواءها ، وهياكلها ، ومواقفها . وأحداثها . ويتخذ من أشخاصها وأماكنها ، وأبعادها الفلسفية والجمالية ، رموزاً فنية ذات دلالة متنوعة فى نفسية القارئ فى حدود القصيدة الغنائية . .

ولنقرب الفرق بين النهجين . . حين نشاهد مسرحية فاننا نكون مشغولين بحكاياتها وأحداثها ، وقدرة ممثليها على الأداء ، وما فى كل ذلك من توفيق أو إخفاق ، وما تثيره فى نفوسنا المناظر والأحداث والأشخاص . . دون إحساس ما بالحاجة إلى البحث عن المؤلف ، أو استطلاع رأيه أو مشاعره . . أما إذا استمعنا إلى « مغن » ورأيناه . رأى العين ، فنحن نعتبره مسئولا عن الصوت الذى يرسله ، والكلمات التى يؤديها ، والمعانى التى يعبر عنها ، وتجاوب مظهره أو عدم تجاوبه مع الأحاسيس التى يثيرها غناؤه ، وكل هذا يؤثر فينا تأثيراً بالغاً ، ونحاسب عليه المغنى محاسبة غير هينة .

ويكاد يكون هذا الفرق هو الفرق ما بين النهجين فى تناول الأسطورة ، فالشاعر فى مدرسة الإحياء والديوان والمهجر وأبوللو ، كان يصوغ الأسطورة ويتركها بين يدى المتلقى ، تاركاً شخوصها وأحداثها ، وما تشف عنه رموزها تعطى المتلقى من خلال العمل الفنى الذى بين يديه ، مختفياً هو ومتوارياً ، أما الشاعر فى مدرسة التجديد الأخيرة ، فانه أولا يتغنى ، ويقدم ذاته للمتلقى ، ويستخدم الرموز الأسطورية كوسائط فنية بينه وبين المتلقى . . هو لا يصوغ أساطير ولكنه يتنفس ، ويمتزج معجمه الشعرى بل يتكون — أحياناً — من رموز الأساطير وعناصرها ، فتسرى الأسطورة فى نسيجه الشعرى ، كما تصير عضوياً مع بناء قصيدته ، وهو حين يعطى الأساطير هذا القدر

من ذاتيته ، يعطى قصيدته قدراً من موضوعية الأساطير ، ومن ثم فان قصيدة الشعر الحر تمزج بين الذاتية والموضوعية . وتصهر خارج الإنسان بداخله ، وتصنع من الإنسان والوجود كلا واحداً .

— — —

وليست الفروق بين مراحل الإشارة والصياغة . والتوظيف . فروقاً حاسمة . . فقد نجد كثيراً من الإشارات الأسطورية فى شعرنا القديم ، تمتد فى نفوسنا . وتعطى لنا شحنة من الانفعال ، وتثير من الإحساسات ما يثيره الرمز الفنى ، فى أدق وأصفى صوره الشعرية ، وقد يسقط كثير مما يظن أنه رموز فى شعرنا المعاصر إلى درجة من السطحية والركاكة تعزلها فى دائرة الإشارة المحدودة القيمة ، بل سنجد فى مرحلة « توظيف الأسطورة فى بناء « القصيدة » . ولدى بعض من أهم شعراء هذه المرحلة (السياب مثلا) إشارات أسطورية دخيلة على نسيج القصيدة ، ومقحمة على بنائها ، ولا تخدم أى غرض فنى . بل تعوق القارئ عن الاستمرار فى تذوق القصيدة ، وتبدو شيئاً ملصقاً على جدار التجربة الفنية ، وأثراً من آثار التعالم الفنى ، والركاكة الشعرية . . كما نجد فى مرحلة « صياغة الأسطورة » بعضاً من هذا وذاك . . ثمة إشارات أسطورية وثمة رموزاً ناجحة فى بث المعانى الفنية ، وخدمة التجربة النفسية خدمة موفقة . . ولكن هذه الفروق قد وضعت بالنظر إلى أغلبية الظاهرة ، ومدى بروزها ، ودرجة وجودها . . فهذه المراحل — وهكذا كل مراحل الفكر والفن — لا تتمايز كيفاً ، وإنما تتمايز درجة . . وتقف فى مرحلة التوفيق بين المتناقضين الشهيرين « لا جديد تحت الشمس » و « نحن لا ننزل النهر مرتين » . . فمع أن كل مقولة منهما صادقة فى حد ذاتها ، ومع أنهما متناقضتان فى ظاهر أمرهما ، فان منطق الحياة فى حركته الدائمة المتطورة يصنع بينهما مرحلة لقاء ، هى مرحلة تخلق الجديد من

القديم ، ووجود البذرة فى باطن الشجرة . . وهكذا نحن فى تقسيمنا لمراحل وجود الظاهرة الأسطورية - تسهيلا لدراستها - نتبع درجة بروز طابعها ، فنجدها تقف عند حدود « الإشارة » فى شعرنا القديم — بحسب إدراكنا له — وتمتد إلى « الصياغة » — التى تجعل من الأسطورة موضوعاً شعرياً — فى مدرسة الإحياء والديوان والمهجر وأبوللو ، ثم تتطور إلى توظيف الأسطورة فى بناء القصيدة عند المدرسة التى بزغت فى حياتنا الأدبية مع بداية النصف الثانى من القرن العشرين . . وما زالت مستمرة إلى اليوم .

الفصل الثالث

مصادر الأسطورة في الشعر العربي المعاصر

تمهيد :

يستقى شعراؤنا المعاصرون الذين يستخدمون الأساطير ، من منابع عديدة ، تتلخص فى .

١ ـ الأساطير : وهى ـ بالطبع ـ المصدر الأصلى ، وقد تنوعت روافدها . . فقد لجأ شعراؤنا إلى الأساطير اليونانية والفينيقية والأشورية والبابلية والفرعونية . وألم بعضهم بالأساطير الافريقية والصينية .

٢ ـ الحكايات الشعبية : وقد سبق أن أشرنا إلى أن الخيال الذى أبدع الأسطورة فى طور من أطوار التاريخ الانسانى هو الذى صنع الحكايات الشعبية ، فسر بها أحداثا تاريخية ، أو علل لبعض التغيرات الاجتماعية ، أو نسج للعبرة أو للسمر الخالص ألوانا من طرائف الأحاديث . . توارثها الانسان المعاصر عن الأقدمين . . ووجد فى معظمها الباحثون خصائص مشتركة ، كما استطاعوا أن يجدوا فيها السمات العقلية لكل شعب ، وأجمعوا على أن للعرب مساهمة واضحة فيها[1] ، إما بالإضافة إلى التراث الانسانى كما فعلوا فى كثير من أقاصيص ألف ليلة وليلة . وإما بصياغة تلك الحكايات صياغات جديدة ، خلصتها من ثغرات الضعف التى لحقت بأصلها ، وأدتها أداء ذكيا ممتعا . .

ومن أشهر مجموعات الحكايات الشعبية التى أثرت فى شعرنا المعاصر ،

---

(١) انظر « الحكاية الخرافية » ترجمة د. نبيله إبراهيم ص ١٩١ ، ١٩٧ وما بعدها .

كما أثرت فى كل الآداب العالمية : (١) كليلة ودمنة . (٢) ألف ليلة وليلة . .

٣ ـ التاريخ والكتب المقدسة :

والشعر ـ وكذلك كل الفنون الأدبية ـ يعالج التاريخ أحياناً معالجة أسطورية ، فلا ينظر إلى البطل أو الأحداث فى ضوء الحقائق التاريخية والوثائق المعروفة ، بل تتجاوز الرؤية الفنية للشاعر ذلك الاطار الواقعى ، وتلك الدلالة المحدودة ، إلى دائرة خيالية تتحرك فيها الحوادث والأبطال كما تتحرك فى عالم الأسطورة ، لتتيح للشاعر أن يبث من خلال ذلك العالم الأسطورى مايريده من غايات إنسانية دفينة ، وأن يتخذ من الشخصية التاريخية ـ فى ملمح مميز لها ـ قناعا لفكره ، بالقدر الذى يتخذ غيره من الأساطير أقنعة ورموزا . . وقد سارت جملة من قصائد شعرائنا فى هذا الاتجاه ، فاتخذ الشاعر أدونيس من مهيار الديلمى ستاراً ، واعتبر نفسه مهياراً جديداً يبعث إلى الحياة ، ويناقشها . واتخذ غيره من المتنبى والخيام وأبى العلاء وأبى موسى الأشعرى وغيرهم أقنعة أخرى . . والشاعر فى هذا يخرج بالشخصية من إطارها المحدود الدلالة ، إلى إطار رمزى شمولى ، وبهذه النظرة الفنية للتاريخ . . ينظر الشعر إلى الكتب المقدسة ، وإلى ماجاء فيها من قصص . وبخاصة ما ازدحمت به التوراة من حكايات مثيرة ، وما فى قصة صلب المسيح من مثيرات فنية ، وما فى عصيان ابن نوح لوالده ـ فى القرآن ـ من تمرد ودلالة على الاعتداد بالذات ، مافى موقف الشيطان أمام الذات الالهية من هذه الدلالة السابقة ، إلى غير ذلك مما لاشأن له بالمقاصد الأصلية لهذه الكتب، أو التحقيق التاريخى لبعض أحداثها كصلب المسيح أوعدم صلبه . . فالنظرة هنا لاصلة لها

بالقداسة الدينية ، كما لاشأن لها ، حين تتعامل مع التاريخ ، بالحقيقة التاريخية . . ونحن نتناول هذه الظاهرة فى حدودها الفنية . تاركين الجدل التاريخى والدينى للبحوث الخاصة بهذين العلمين ، على أنا نلفت النظر إلى أن الفن لاينقض الحقائق التاريخية والدينية حين يفعل ذلك . كما لاينقض حقائق الواقع والطبيعة ، حين يجسد الأشياء ، ويبث الحياة فى الأحجار والأشجار ، ويتحدث عن الانسان والكون حديثاً يصدم الحقائق العلمية إن أخذ أخذاً حرفياً ، ذلك أن للفن لغته الخاصة ، وللفنان رؤيته الجديدة للكون وللانسان..

هذه هى مصادر الظاهرة الأسطورية فى شعرنا المعاصر . . وسنتحدث عن كل منها بتفصيل مناسب .

١ ـ الأساطير :

١ ـ هل للحضارة الانسانية أصل واحد . . بمعنى أنها نشأت ونمت فى مكان معين من العالم ، ثم نشرت خبراتها عبر مايحيط بها من بلاد العالم . . أم أن الحضارة ظاهرة إنسانية متعددة النشأة . . توجد حيث توآتى البيئة الطبيعية ، وينتظم الخصب ، وتتدفق الأنهار[١] . .

القائلون بأصل واحد للحضارة يختلفون على أولية وجودها فى وادى النيل ومابين النهرين (العراق حالياً) ، والقائلون بتعدد نشأتها لايستثنون مصر وبابل وآشور[٢] .

---

(١) نشير هنا إلى رأى توينبى ـ وهو على النقيض من رأى كثير من المؤرخين ـ فى أن مولد الحضارة لا يعزى إلى تفوق جنس بشرى معين ، أو إلى ظروف ملائمة بشكل غير عادى ، بل يعزى إلى ظروف قاسية بشكل غير عادى ، وتشكل هذه الظروف تحدياً لمجتمع ما ، فيحاول هذا المجتمع أن يواجه هذا التحدى ، فاذا ما واجهه بنجاح ، وتغلب عليه ، فقد يؤدى هذا الحافز إلى زيادة تحسين قوته الداخلية ، وقدرته الخلاقة ، إلى درجة كبيرة بحيث يؤدى ذلك إلى مولد ما نسميه عادة « حضارة » . انظر : ج . دى بويس « مستقبل الحضارة » ترجمة لمعى المطيعى .

(٢) انظر عرضاً تاريخياً موجزاً لهذه القضية فى كتاب : عبد القادر حمزة « على هامش التاريخ المصرى القديم » ج ١ ص ٣٥ ـ ٥٧ . وانظر : جيمس هنرى برستد « فجر الضمير » ص ٢٩ وما بعدها ، و ص ٣٦١ وما بعدها .

. . ومعنى هذا أن وطننا العربى يقف على ماض حضارى بعيد الجذور . . وأن بعض رواسب هذه الحضارات تمتد فى شخصية الشعب العربى المعاصر ، وتسهم فى تكوينها . فاذا أضفنا إلى ذلك أن الشعب العربى من أكثر الشعوب عراقة فى التاريخ . وإن الذين أنشئوا الحضارة قديما ، فى مصر وفى بابل وآشور ، لم يكونوا بعيدين عن مخالطة الشعب العربى ومصاهرته ؛ إن لم نقل مع كثيرين من المؤرخين إن هناك عرقا مشتركا بين سكان هذه المناطق منذ فجر التاريخ[1] . . وإن سكان هذه المناطق يتصلون مؤثرين ومتأثرين بمن جاورهم من الفينيقيين واليونانيين . .

فعن مصر نقل الفينيقيون الكتابة إلى أوروبا بعد أن اختزلوا إشاراتها ، واستخلصوا منها ما عرف بالحروف الفينيقية[2] . .

وعن الحضارة فى مصر وبابل وآشور نقل العبرانيون حضارة العالم القديم إلى أوربا . . وظنت أنها نتاج عبرانى خالص حتى كشفت وثائق هذه الحضارات الموغلة فى القدم[3] . .

إذا نظرنا هذه النظرة الشاملة إلى تاريخ تلك المنطقة ، كان الانسان العربى يتصل بأكثر من سبب بأقدم الحضارات ؛ وأكثرها ازدهاراً ، فى أفريقيا وآسيا وأوربا . . وكان معنى أن يلتفت الشاعر المعاصر إلى أساطير تلك الحضارات أنه يستعيد تاريخه ، ويحيى الدفين من أفكار قومه ومشاعرهم .

---

(١) انظر إيجازاً موضحاً لهذا الموضوع فى « بحوث فى العالم العربى » للدكتور يوسف أبو الحجاج . ص ٢٢ وما بعدها .

(٢) انظر : عبد القادر حمزة « على هامش التاريخ المصرى القديم » ج ١ ص ٤٦ .

(٣) انظر : برستد « فجر الضمير » ترجمة د . سليم حسن . ص ٣ ، ١٣ وما بعدها . والكتاب بأكمله يعتبر – بحق – دفاعاً علمياً منصفاً عن هذه القضية ، وهو عالم حجة فى الحضارات القديمة .

٢ — غير أن حظوظ هذه الحضارات فيما خلفت من أساطير كانت مختلفة جد الاختلاف . .

فقد توارت أوكادت الأساطير الكبرى للحضارة العربية . وتلمس المؤرخون والأثريون ملامح الأساطير الفرعونية والبابلية والأشورية والفينيقية . ومثلت الأساطير اليونانية عملاقه ورائعة وفعالة فى الآثار الأدبية على مدى التاريخ . .

وربما كان ذلك لأن الحضارة اليونانية كانت أحدث هذه الحضارات القديمة جميعاً . . أو لأن آداب هذه الحضارة صادفت توفيقاً ملحوظا ، فحفظت لنا الملاحم وبخاصة الالياذة والأوديسة لهوميروس . والمسرحيات — وبخاصة ماوصلنا من نتاج اسخليوس وسوفوكليس ويوريبدز . . ثم مجموعات القصائد الغنائية ، والأبحاث التاريخية والنقدية والفلسفية والتشريعية . . وغير ذلك من منجزات الفكر فى هذه الحضارة ، حفظ لنا كل ذلك اساطير هذه الأمة فى أقرب صورها إلى حياتها الماضية ، وفى أكثر صورها قدرة على الصمود والتأثير والامتداد فى الزمن . .

فاذا ما أردناها أساطير بحتة ذات دلالة عقائدية أو اجتماعية فحسب ، استطاع الباحثون أن يصلوا إلى عدد الآلهة ، وسلسلة أنسابهم ، وطبيعة صلة كل منهم بالآخر ، ومهمته فى الوجود . . وعدد معابده وأماكنها ، وصور التعبد إليه[1] . .

وإذا أردنا أن تسلك هذه الأساطير فى أعمال أدبية تضفى عليها قيمة إنسانية معاصرة ، تجذبنا إلى الاستمتاع بها ، والاستفادة منها ، وجدنا بين

---

(١) انظر — على سبيل المثال — كتاب : ا. ب . فؤاد جرجى بربارة « الأسطورة اليونانية » وزارة الثقافة — دمشق ١٩٦٦ .

أيدينا مجموعة من الأعمال الفنية الناضجة ، مازالت قادرة على استثارة اهتمامنا ، متنوعة فى تشكيلها الفنى بين الملحمة والمسرحية والقصيدة الغنائية . .

غير أن الزمن الذى آثر التراث اليونانى بهذا الحظ فى بقاء أهم معالمه فى الفن والفكر ، آثره أيضاً — لعوامل تاريخية ليس هنا مجال عرضها — بأن تكون لأساطيره — من خلال ذلك الفن والفكر — قوة مستمرة فى الزمان . . فيحاكى الرومان هذه الآثار الأدبية الناضجة ، وتبقى أوربا — بكل تاريخها وفى كافة عصورها — رهن هذا النتاج الفكرى . . تقيس نفسها بالبعد عنه أو الاقتراب منه . فهو « ترمومتر » تقدمها وتطورها . . وهو — أولا وأخيراً — مرحلة من مراحل تكون وحدة لا انفصام بين أجزائها هى تاريخها . .

فمرة نجد أوربا ثائرة على الفكر اليونانى ، ملتجئة إلى أحضان المسيحية . ومرة مازجة بينه وبين المسيحية ، ومرة رافضة لسيطرة الفكر المسيحى ، عائدة — بوضوح — إلى قديمها اليونانى . .

وكثيراً مايجد الناظر المتعمق أن المسيحية فى أوربا لم تكن الاستارا شفافاً ينسدل رقيقاً على رموز العقائد اليونانية ، ويمتد بجذوره إلى أساطيرها ، وأن شعائر وطقوس تلك العقائد اليونانية مازالت حية فى أوربا . . على نحو مارأى أرنولد توينبى فى مزارات القديسين والاضرحة المسيحية ونوع التقربات الشعبية والاعتقادات الشائعة عنها . . امتداداً حيا لتعدد الآلهة اليونانية ، وماكان يحيط بهم من طقوس وشعائر وخرافات . .

وإذا كان محور المسيحية الأوربية صلب السيد المسيح وبعثه ، تكفيراً عن الخطيئة الأولى —فيما يرون — فان لدى اليونان قصة بروميثيوس التى تشبه

« فى أكثر من نقطة قصة صلب المسيح عليه السلام وبعثه على حسب مايعتقده المسيحيون ، وما ورد فى الأناجيل الأربعة المعتمدة لديهم . ولذلك يرى بعض الباحثين أن حكاية صلب المسيح ومايتعلق بها مختلقة اختلاقاً ، وأن مؤلفى الأناجيل قد اقتبسوها من قصة « بروميثيوس » بعد أن حوروها فى صورة تتلاءم مع روح الديانات السامية ، ووافقهم على هذا كثير من المؤرخين[١] .

ولعل هذا التشابه هو الذى حدا ببعض النقاد أن يجد فى مسرحية « بروميثيوس طليقاً » لشلى . . « تصويراً شعرياً لشخصية المسيح[٢] » .

وأوضح مثل على مايشبه أن يكون امتزاجاً بين الفكر اليونانى والفكر المسيحى الاختلاف حول تفسير بعض الحركات الأدبية ، أو النزعات الفلسفية ، كاختلاف النقاد الأوربيين حول الرومانسية فمنهم من يقول بأنها « كانت حركة مسيحية كاثوليكية » وفريق آخر يرى أنها « حركة وثنية ، لأن فيها رجعة إلى آداب اليونان ، إما رأسا واما عن طريق كتاب الرينسانس[٣] » .

ولقد تحدث توينبى وهو يؤرخ للحضارة الهلينية عن تسلل التصور اليونانى للاله إلى الديانة المسيحية عن طريق الجليليين الذين تأثروا بالثقافة الهلينية حيث تجسد الاله فى صورة إنسان ؛ فخرجت من جديد عبارة الاله الذى لم تفقد قصة موته المفجع وقيامته المظفرة سحرها على النفوس البشرية[٤] .

---

(١) د. على عبد الواحد وافى « الأدب اليونانى القديم ، ودلالة على عقائد اليونان ونظامهم الاجتماعى » دار المعارف بمصر ١٩٦٠ . ص ١٩٥ وما بعدها .

(٢) د. لويس عوض . مقدمة « بروميثيوس طليقاً » لشلى ص ٧٤ .

(٣) انظر : السابق ص ٤٨ ، ٤٩ .

(٤) انظر : أرنولد توينبى « تاريخ الحضارة الهلينية » ص ٢٠

وهكذا نجد الفكر اليونانى حيا ومتفاعلا مع حضارة أوربا ، وممتدا بل متغلغلا فى كل عصورها . . ونجده طاغياً — أحياناً — على المقاييس العلمية الموضوعية فى يد أبنائها ، حتى كادوا أن ينسوا أن ثمة حضارات قبل الحضارة اليونانية[١] . . وشاع عندهم أن تاريخ الفكر الانسانى[٢] ، وتاريخ بعض الفنون كفن الدراما — على سبيل المثال — يبدأ من اليونان فحسب[٣] .

وإذا كنا نجد فى دراسات المؤرخين المحدثين . والأثريين المحدثين ، محاولات موضوعية ، لها قيمتها العلمية المقدورة ، فى تلمس آثار الفكر الانسانية والحكمة الانسانية فى الحضارات السابقة على الحضارة اليونانية ، وبخاصة الحضارة الفرعونية وحضارات الشرق الأدنى ، فاننا مازلنا — بصورة عامة — أسرى هذه النظرة الطاغية على الأوربيين إلى الحضارة اليونانية ، التى تشكل كما قلنا نقطة البدء — الممتدة والفعالة — فى تاريخهم . .

٣ — ومن البديهى أننا الآن — فى شرقنا العربى — نحاول تلمس السبيل إلى الحضارة الغربية الحديثة . . ونتأثر بها فكراً وسلوكا . .

غير أننا قد نتجاوز حدود العافية فى هذا التأثر . . وقد تجاوزناها فعلا حين عمدنا فى شعرنا المعاصر إلى استخدام رموز اسطورية لها دلالتها ومثيراتها فى نفسية الأوربى . ولها رصيدها العقيدى والأدبى فى تاريخه . . وليس لها غير صلة واهنة ببعض المثقفين من أبناء أمتنا . .

---

(١) درج بعض المؤرخين الغربيين على النظرة إلى الحضارات السابقة على أنها مراحل تمهيدية فحسب لحضارة الأوربية . . انظر « مستقبل الحضارة » ص ٧ .

(٢) انظر صفحات من التعصب لهذا الرأى فى كتابى الدكتور عبد الرحمن بدوى « ربيع الفكر اليونانى » و « خريف الفكر اليونانى » .

(٣) انظر : د. ثروت عكاشة — مقدمة « المسرح المصرى القديم » تأليف أتيين دريوتون ط دار الكاتب العربى بالقاهرة ١٩٦٧ ص ١ .

وقد كان هذا الاحساس لدى شعرائنا لافتا نظرهم إلى تراث الحضارات البابلية والأشورية والفرعونية ، واستخدام أساطيرها . . بجانب استخدام الأساطير اليونانية . .

ونحن نستبعد — بادىء ذى بدء . كما أشرنا غير مرة — ألا تكون لأى حضارة إنسانية قديمة أساطيرها العظيمة ، ولها آدابها التى استفادت من هذه الاساطير . .

وإذا كنا لانجد إلى الآن عملا فنياً ضخما كالياذة هوميروس — فى هذه الآداب — فان مرجع ذلك عائد إلى عوادى الزمن غالباً ، أو إلى قصور وسائلنا الأثرية عن العثور على منجزات هذه الحضارات . .

ومن المستبعد أن تكون الأقدار قد ضنت على هذه الأمم بعبقرية تضاهى أو تقترب من عبقرية هو ميروس . . فهاهى الملاحم الهندية والفارسية الباقية تؤكد وجود نظائر لهوميروس ، حتى ليقول نلد كه عن الشاهنامة . « انها ملحمة لانظير لها عند أمة أخرى[1] » .

ولقد راع الجزء الباقى من الملحمة البابلية الشهيرة « جلجامش » أنظار العلماء والنقاد . ولعل العالم الأثرى « مبازر » كان يلخص إعجاباً عالمياً بها حين قال : « إن تجربة عميقة فى مثل هذا المستوى البطولى قد وجدت مجالا للتعبير بأسلوب رفيع لأول مرة فى تاريخ العالم[2] » .

---

(١) انظر . « الشاهنامة » نظمها بالفارسية أبو القاسم الفردوسى ، ترجمها نثراً الفتح ابن على البندارى ط دار الكتب المصرية . . كتب مقدمة عامة عنها الدكتور عبد الوهاب عزام . أنظر ص ٢٣ من مقدمة الدكتور عزام .

(٢) انظر : صمويل هنرى هوك « الأساطير فى بلاد ما بين النهرين » ترجمة يوسف داود عبد القادر ص ٤٢ .

وهاهى العبقريات العربية ، فى شعرها الغنائى ، وفى عصورها التاريخية الواعية كالمتنبي وأبى العلاء لاتقل عن نظائرها فى العالم أجمع . .

ان مايبدو علينا من حاجة إلى الاستفادة فى عصرنا الحديث من الأمم التى تقدمتنا فى مضمار الصناعة والفكر ، لايشير إلى فاقة طبيعية فى نفوسنا ، أو إلى عقم ماضينا ، بل يؤكد حيويتنا ، واستعدادنا للتطور ، وإتساع رؤيتنا لأنفسنا وللعالم . .

ونتيجة لاتساع رؤية شعرائنا للعالم ، واحساسهم بماضيهم الحضارى ، وإحساسهم بالوحدة الانسانية . . بدأت حركة تأثر واسعة — فيما يعنى ؛ بحثنا هذا — بأساطير الحضارات القديمة . . وبذلك تعددت مصادر الأساطير التى استقى منها شعراؤنا المعاصرون . . .

٤ — وبرغم تعدد هذه الأساطير وتنوعها لدى الأمم المختلفة ، فان عناصرها الأولى تكاد تكون متحدة أو متوافقة . . وكثيراً مانجد التشابه بين أساطير هنا وأساطير هناك ، مع اختلاف فى بعض التفاصيل والفرعيات . . بل نجد هذا التشابه واضحاً بين بعض هذه الأساطير وماورد فى الكتاب المقدس . . « فمعظم الأساطير التى وجدت مدونة فى عصر الأمبراطورية الأشورية ، وجدت أصولها فى عصور الحضارات السورية والأكدية والبابلية. ونفس الشيء يقال بالنسبة للاساطير العبرانية والافريقية والرومانية، ولم يطرأ تبدل جوهرى على هذه الأساطير خلال عهود انتقالها عبر الحضارات المتعاقبة سوى تبديل بعض أسماء الآلهة وسوى تحوير طفيف فى مجرى أحداث الأسطورة[1] » .

---

(١) يوسف داود عبد القادر — مقدمة « الأساطير فى بلاد ما بين النهرين » ص ١

فقصة ميلاد إنسان من أب ، إلهى ، أو أم إلهية[١] ، قصة متكررة فى الأساطير . . وهى تئول إلى اعتقاد الإنسان الأول بأن الآلهة تمارس أعمال البشر وتحمل نوازعهم ، وأن عالم الانسان مختلط ومتداخل مع عالم الآلهة . .

فحتشبسوت — ابنة تحتمس الأول — ذات ميلاد إلهى ، إذ وقع اختيار الآلهة على الملكة أمها ، وأوصوا « آمون » بزيارتها ، فاتخذ شكل الملك الحى ، وضاجعها ، وأوحى إليها : « ان اسم ابنتى التى وضعتها فى جسدك هو خنيمت — آمون — حتشبسوت[٢] » .

وكذلك كانت سميراميس . . الملكة الأشورية الشهيرة . . كانت ابنة رجل آدمى من معبودة سماوية ، أرادت أن تستر زلتها عند ولادتها ، فتركتها فى الصحراء حيث كان يغذيها سنة كاملة سرب من الحمام[٣] . .

وهيلين — فى الأساطير اليونانية — ابنة ليدا من زيوس كبير الآلهة . .

وسرجون ، مؤسس الدولة البابلية ، ولد كما ولد عيسى ، ووضع فى سلة كما وضع موسى[٤] . .

« وكل الأساطير المختصة بالهة الاغريق ، وكذلك قصة الخليقة

---

(١) وانظر فى التوراة : « وحدث لما ابتدأ الناس يكثرون على الأرض ، وولد لهم بنات ، أن أبناء الله رأوا بنات الناس أنهن حسنات ، فاتخذوا لأنفسهم نساء من كل ما اختاروا.. وبعد ذلك أيضاً « إذ دخل بنوا الله على بنات الناس وولدن لهم أولاداً ، هؤلاء هم الجبابرة الذين منذ الدهر ذوو اسم » تكوين : الاصحاح السادس .

(٢) انظر « ما قبل الفلسفة » ص ٩٠ .

(٣) انظر جوستاف لوبون « حضارة بابل وآشور » ص ٢٢ .

(٤) انظر : د. فؤاد حسنين على « من الأدب العبرى » ط معهد الدراسات العربية ١٩٦٣ ص ١٦ .

الواردة ، فى سفر التكوين من التوراة ، تجد مثيلهما فى معتقدات كلدة وآشور الدينية[1] » .

ويرى جوستاف لوبون أن هذه المشابهات كثيرة جداً . ويتحدث عن مدى التشابه بين ماجاء فى أقدم النصوص المسمارية ، وما تحدث به الكتاب المقدس عن فوضى عناصر الكون الأولى ، وخلق الكون ، والتسليم بوجود الحيوانات قبل الانسان ، وقصة الطوفان وكذلك نوح ، وبرج بابل ، وبلبلة الألسن ، ويرجح أنها جميعاً مأخوذة عن ديانات حضارة بابل وآشور[2] .

وربما يرجع مثل هذا التشابه إلى أن هذه الأساطير كانت نتاج أمم فى أطوار تاريخية متشابهة . . فتشابهت عناصرها ؛ بل اتحدت أصولها كما يرى بعض المؤرخين . . وإلى هذا الأصل الواحد يشير جوستاف لوبون فى قوله :

« ويمكننا أن نجزم الآن أنه لم يكن لكلدة القديمة . كما لكل الممالك البابلية والأشورية ، سوى دين واحد ، لأن عبادة « قوى الطبيعة » مضافا إليها « تكريم الموتى » كان على شواطىء الخليج الفارسى ، وكل أنحاء المعمورة ، أولى عبادة جرى عليها الناس ، ثم حولها دهاء الساميين شيئاً فشيئاً إلى آلهة روحانية بدت لنا فى آثارهم وكتاباتهم المسمارية[3] » .

فعبادة « قوى الطبيعة » هى جوهر كل العقائد التى تنطوى عليها هذه الأساطير ويمكن أن يقال إن عبادة الآباء بعد الموت ؛ متصلة ومشتقة من

---

(١) جوستاف لوبون — المصدر السابق ص ٩١ . وانظر أيضاً : د. فؤاد حسنين على « قصصنا الشعبى » دار الفكر العربى — ١٩٤٧ ص ٢٦ ، ٢٧

(٢) انظر « حضارة بابل وآشور » ص ٩٧ وما بعدها .

(٣) السابق ص ٩٢ .

العبادة الأولى ، لأنهم بعد الموت قد صاروا قوة مجهولة وفاعلة من قوى الطبيعة أو من قوى ماوراء الطبيعة المجهولة والمؤثرة فى حياة الانسان الأول . . ولقد أمدت هذه العبادة الانسان فى حضاراته تلك « برمز على الجانب المفجع من الحياة البشرية . وعلى الانتصار العجيب للحياة الذى ينشأ . على نحو يثير الدهشة ، عن هزيمة الحياة نفسها . وأعرب عن هذه التجارب فى صورة « الحبة » التى تموت وتدفن فى رحم « الأرض الأم » ثم تنبت ثانية فى محصول العام التالى ، أو فى الجيل التالى من الأسرة البشرية . وطبقت هذه الصورة فى عبادة الأم أو الزوجة الباكية المكلومة وابنها أو زوجها المعذب الذى لقى ميتة قاسية ، وحقق قيامة مظفرة . وأرسلت هذه العقيدة اشعاعها من أرض سومر إلى أقاصى المعمورة . فتعود الآلهة السومرية ابنا Inanna . التى اشتهرت باسمها الأكادى ايشار . Ishar ، ورفيقها تموز . إلى الظهور فى مصر تحت اسم ايزيس وأوزيريس ، وفى كنعان تحت اسم عشتروت وأدونيس[1] » .

وواضح هنا أن توينبى كجو ستاف لوبون يرى أصلا واحداً لهذه الديانة ويرى أن الحضارة الكلدانية كانت أسبق من الحضارة المصرية ، ولايعنينا هنا الدخول فى تفاصيل قضية كهذه ، بل يعنينا التدليل على وجود وحدة بين عناصر هذه الأساطير . .

وتوافق هذه الأساطير فى عناصرها الأولى ، وفى مغزاها العام ، يعمق نظرة الانسان المعاصر إلى الحياة الانسانية ، وإلى علاقته بالطبيعة وبالكون ؛ لأنه يشير أو يؤكد وحدة الجوهر الانسانى ، وتناظر الموقف من الطبيعة والكون على مدى التاريخ . .

---

(١) انظر : أرنولد توينبى « تاريخ الحضارة الهلينية » ص ١٦ وما بعدها . .

كما أن كثرة تفاصيل هذه الأساطير ، وتنوعها ، يثرى العمل الفنى ، ويمده بوجهات نظر متعددة ، أو صياغات مختلفة لتشكيل أفكاره ، والتعبير عن مضامينه . .

وقد كان الكتاب اليونانيون دائمى البحث وراء هذا التنا وظر الاختلاف فى أصول الأساطير وتفاصيلها ليبدعوا تكوينا فنياً جديداً ، أو يعبروا عن مضمون إنسانى خاص . . ولنضرب المثل بقصة هيلين . . فهى ابنة ليدا من زيوس كبير الآلهة ومعنى ذاك أنها من عنصر إلهى وبشرى معا ، وأنها لقاء بين حكمة الآلهة ونوازع الأهواء البشرية ، وأنها مهما استبدت بها الأهواء فان أصلها الالهى يعصمها من الزلل ، ويكسب هفواتها معنى من معانى البراءة . . أو قل أنها — بأصلها الإلهى هذا — تظل فيما يرى اليونانيون بعصمة من الهجوم على شرفها ، وطيب أرومتها . . وهكذا عاملها هوميروس فى الياذته . . لقد أطاعت باريس ، وفرت معه ، وهجرت بيت زوجها منيلاوس ، ولكن هوميروس — وان أقر بهذه المقدمة — حاول أن يتحدث عن ذلك فى رقة ، وأن يمسه من بعد ، وأن يصون لها عزة النفس ، ونقاء السيرة . .

لقد عاملها هوميروس كما تعامل القيم المطلقة ، فكأنها قيمة « الجمال » تجسمت فى امرأة ، وكأن هناك حولها من الأسرار مالا ندركه بقدراتنا البشرية المحدودة ، ولذلك فأولى بنا ألا نحاول الحكم عليها . .

لقد صورها وهى تشهد المعارك الدائرة حول طروادة ، وتأسى لمصارع الأبطال من الفريقين ، جالسة فى جلالها الملكى . . ما ان يشير إليها إلا فى هالة من تقديره واجلاله :

يالطيب الثنا ، ولطف المعـــــانى

ليس بدعا ان كان هـذا سنـــاها
وعليهـــا تلاحمت أمتـــان

ولاريب فى أن هوميروس أبدى من فنون البراعة فى ذلك التصوير مايفوق قدرات كثير من المبدعين . . فهو يقدم لنا المرأة التى تسببت فى اشعال نار الحرب ، وجندلة الأبطال ، وسبى النساء والأطفال ، فى صورة لاتثير حنقا عليها ، بل لاتثير هاجسة من هواجس الظنة فى نبل إحساسها . وترفعها عن دنايا الغرائز ، وأوبال الشرور . .

غير أن يوريبيدس — أحد الاعلام الثلاثة المشهورين فى المسرح اليونانى — لم يرتض — وهو الانسانى النزعة ، الواقعى الاتجاه — هذا التسليم الكامل بانقياد الحكمة للهوى . . وهنا أسعفته حكاية أخرى لم يأخذ بها هوميروس فى الياذته استقاها « من مصدرين يتعلقان ببراءة هيلانة ، ويقرران أنها كانت بمصر فى أثناء حرب طروادة[1] »

فاذا ماعجزت المصادر عن امداد الكاتب بهذا التنويع ، لجأ إلى تأويل الأسطورة ، والتحوير فى شكلها الفنى ، وصولا إلى التعبير عن فكره ووجهة نظره فى مختلف الشئون . .

وقد كان هذا الثراء المتزايد لعالم الأسطورة — باختلاف مصادرها أو تأويلها — هو السبب فى بقاء ينبوعها ثرا بين أيدى الأدباء حتى اليوم . .

فلقد تواتر الكتاب على قصة أوديب منذ أن « تحدثت بها الاوديسة فى نشيدها الحادى عشر[2] » ومنذ أن بقيت للناس فى شكلها الدرامى عند

(١) انظر : د . على عبد الواحد وافى « الأدب اليونانى القديم » ص ٢٢٤ وما بعدها .
(٢) انظر : د. طه حسين . مقدمة أوديب — أندريه جيد . ط دار الكاتب المصرى . ص ١٢ .

سوفوكليس[١] ، ولكن كلا منهم استطاع أن يضيف ملمحا فكريا أو فنياً جديداً . واتسعت الأسطورة لتؤكد خصائص كل فنان ، وتبرز طابعه[٢] ، حتى وصلت إلى كتابنا ؛ فاستطاع توفيق الحكيم أن يعالج فيها قضية الصراع بين الحقيقة والواقع . كما استطاع باكثير أن يجد فيها متنفسا له عن انفعاله بأحداث معاصرة تتصل بالوطن العربى[٣] .

٥ — والملاحظ أن كل فنان معاصر ، يستخدم الاطار العام للاسطورة ، أو يكون صورة من عناصرها ، أو يلتقط شخصية معينة ، أو موقفاً ذا كقناع لفكرة أو احساس . .

فالفنان — إذن — ليس فى حاجة إلى التفاصيل العقائدية فى الأساطير القديمة ، ولا إلى الوثائق الحفرية للتأكد من صحة نسبتها . . بل هو فى حاجة إلى تأمل الدلالات العامة ، والارتكاز على الاطار الكلى للأسطورة : كما فعل توفيق الحكيم وباكثير فى أوديب ، وكما فعل برناردشو وتوفيق الحكيم فى بجماليون ، تحدث برنادردشو عن تركيبة اجتماعية ذات جذور استعلائية . تنهار دعاواها العنصرية أمام تجربة يقوم بها أحد المغامرين لكن القارىء أو المشاهد[٤] يظل مشدود الأواصر بالأسطورة

---

(١) أضاعت الأيام ما ترك أسخيلوس ويوريبيدس وغيرهما من الشعراء القدامى حول هذا الموضوع بحيث أصبحت قصة سوفوكليس النموذج القديم الوحيد الذى ألهم المحدثين من الأوديبيين انظر المصدر السابق ص ٢٣ .

(٢) انظر فى مقدمه الدكتور طه حسين السابقة لما امتاز به كل من جيرودو وسارتر وجيد . ص ٢١ وما بعدها .

(٣) انظر : د . عز الدين إسماعيل « قضايا الإنسان فى الأدب المسرحى المعاصر » ط ٢ ص ١٢٦ .

(٤) استغلت قصة برنارد شو عدة مرات فى السينما ، وكان الفيلم الذى عرض فى القاهرة أخيراً ، معتمداً عليها « سيدتى الجميلة » من أنجح الأفلام ، وترجمت المسرحية فى سلسلة مسرحيات عالمية .

القديمة . وتظل هى تتحرك تحت السطح الواقعى . وأضاف الحكيم إلى الشخصيات الرئيسية شخصيات أخرى ، وطور محتواها القديم ليلائم القضية التى أراد أن يعرضها ؛ وأبقى — كما هى عادته فى مسرحياته التى تقوم علي الأسطورة — على الإطار الخارجى للأسطورة ، لما يضفيه من طابع التجربة والرمزية[١].

وبجانب الارتكاز على الاطار الكلى للأسطورة ، هناك توظيف شخصية ما من شخصيات الأساطير كأوديسيوس أو بنياوب أو سيزيف فى التعبير عن الرغبة فى الرحيل وحب المغامرة ، أو الحنين إلى الوطن والزوجة ، أو وفاء الزوجة لزوجها الغائب ، أو الشقاء الذى لامخرج منه ، أو غير ذلك من الشخوص والدلالات التى تستطيع الرؤية المعاصرة أن تكتشفها . .

وقد يعمد الشاعر إلى تكثيف دلالة موقف من المواقف ، أو حادث من الاحداث ، كما نجد فى قصيدة « ييتس » . . « ليدا والبجعة » حيث ركز على تصوير تلك اللحظة التى اختاجت فيها ليدا . وهى بين جناحى الاله زيوس ، رمز القوة الخلاقة الخالدة ، والعقل المبدع ، وأشعرنا بجلال هذه اللحظة وخطرها ، وأنها هى التى صنعت هيلين ، وأحرقت طروادة ، وانتهى إلى التساؤل : .

أتراها وهى فى قبضته
تحت سيطرة دم الهواء البهيمى
أشربت منه معرفته كما أشربت قوته

---

(١) د. عز الدين إسماعيل « قضايا الإنسان فى الأدب المسرحى المعاصر » ص ٢٩٧ .

قبل أن يتركها المنقار السادر تهوى من قبضته[١] ؟

فكان محور القصيدة الحقيقى ازدواج الخير والشر فى الانسان ، والتقاء الحكمة بالهوى . . والحيرة المريرة الدائمة فى حكمة هذا الازدواج فى الطبيعة الانسانية . .

وبهذا يطرح الفنان المعاصر فى استخدامه للأساطير كثيراً من تفاصيلها ، ولايجد حرجا فى البعد عن دلالاتها القديمة . . أى أنه يطور الاسطورة ويطوعها لفنه ، ويبث — من خلالها — مضامين معاصرة . .

لذلك فان التعريف بالأساطير هنا يتجنب التفاصيل الجديرة بالكتب المتخصصة مكتفياً بعرض عام لأهم الأساطير وأشهرها ، وأكثرها دورانا فى شعرنا العربى المعاصر . .

٦ — ولقد لفتت أنظار شعرائنا كبرى الأساطير القديمة على الاطلاق . . وهى الاسطورة التى نجدها مكررة فى تراث كل الحضارات القديمة ، أسطورة الصراع بين الازدهار والجدب فى الطبيعة ، وبين الخير والشر فى الانسان . أسطورة إيزيس وأوزوريس فى مصر القديمة . وعشتروت وتموز فى بابل وآشور وعشتروت وأدونيس فى فينيقيا ، وأفروديت أوفينوس وأدونيس فى بلاد اليونان . . وغير ذلك من أسماء فى بقاع أخرى من العالم[٢] . .

وأى من هذه الأساطير صادف أطوارا من النمو حتى بلغ صورته من الاكتمال . . على مر الحقب . وتطور البيئة والمجتمع[٣] . . ولعل أكمل

---

(١) انظر : اليزابث درو « الشعر كيف نفهمه ونتذوقه » ترجمة الدكتور محمد إبراهيم الشوش ص ٨٠ .

(٢) انظر : جوستاف لوبون « حضارة بابل وآشور » ص ٩٣ .

(٣) أرنولد توينبى « تاريخ الحضارة الهلينية » ص ١٦ .

و : د. على عبد الواحد وفى « الأدب اليونانى القديم » ص ١٩ ، ٢٣ . =

صورة وصلت إلينا فيها اسطورة إيزيس وأوزوريس[1] هي التي تركها بلوتارك فى كتابه عن « ازيس وأوزوريس » . .وأولى مراحل هذه الأسطورة أن الهة السماء « توت » خانت زوجها إله الشمس « رع » مع إله الأرض « سبا » . . وحين علم بهذه الخيانة غضب غضباً شديداً ، وقضى بألا تتخلص من حملها فى أى شهر من شهور السنة . . وتوسل الاله « توت » بالحيلة لانقاذ حبيبته « نوت » ، واستطاع أن يأخذ من القمر الجزء الثانى والسبعين من كل يوم ، فوفر بذلك خمسة أيام كاملة أضافها إلى السنة المصرية القديمة التى كانت تتألف من ثلاثمائة وستين يوما فقط . وهذا هو الأصل الأسطورى الذى يفسر ظاهرة أيام النسىء الخمسة التى تضاف كل عام إلى التقويم المصرى حتى يساير التقويم الشمسى . .

وهكذا استنفذت نوت من لعنة رع ، وأنجبت فى اليوم الأول من أيام النسىء « أوزوريس » ، وفى الثانى « حورس الكبير » ، وفى الثالث « ست » وفى الرابع « إيزيس » ، وفى الخامس « نفتيس » . .

وتزوج أوزوريس من أخته إيزيس ، كما تزوج ست من أخته نفيتس . .

وتذهب الأسطورة إلى أن الفضل فى تحول المصريين من حياة البداوة إلى الاستقرار الزراعى إنما يعود إلى أوزوريس الذى علمهم زراعة القمح والشعير ، ودربهم على عصر الخمور ، فأحبه الشعب ، ورفعه إلى مصاف الآلهة ، وما كان من أخيه « ست » إلا أن حقد عليه هذه المكانة فى نفوس الناس ، وكاد له مع جمع من معاونيه ، وصنع له تابوتاً نفيساً على قد

= انظر صورة من هذا التطور فى تكوين الأسطورة : — عبد القادر حمزة « على هامش التاريخ المصرى القديم » ج ١ ص ٩١ وما بعدها و ج ٢ ص ٢٩ وما بعدها . وانظر جيمس هنرى برستد « فجر الضمير » ص ١٠٩ وما بعدها .

(١) ترجم إلى العربية ونشر فى سلسلة الألف كتاب .

جسمه ، ثم أقام حفلا دعا إليه أصدقاءه المتآمرين معه . واستدرج إليه أخاه ، وبعد أن طعموا وشربوا ، وأخذوا في ألوان من اللهو . أحضر ست التابوت ، وأعلن أنه من نصيب الذى يكون على قده . وتبارى الحضور فى قياس أجسامهم إلى التابوت بالرقاد فيه . حتى جاء دور أوزوريس فأسرع الجميع باحكام غطائه عليه ، وألقوا به إلى النيل . . . .

وحينما عرفت إيزيس جزت خصلة من شعرها ، وارتدت ثوب الحداد . ونصحها إله الحكمة بأن تلجأ إلى المستنقعات التى ينبت فيها نبات البردى . وصحبتها سبع عقارب ، وتذهب الأسطورة إلى أن إيزيس وضعت طفلا كانت قد حملت به وهى ترفرف بجناحيها فى صورة أنثى الصقور فوق جثمان زوجها . . وحملت مياه النهر التابوت الذى يضم جسد أوزوريس إلى البحر ، ثم دفعته الأمواج إلى شاطئ بيلوس فى سوريا . وما كاد التابوت يصل إلى الشاطئ حتى برزت شجرة رائعة من « السرخس » . وضمت التابوت بما يحمل فى أطوائها . وشاهد ملك الإقليم تلك الشجرة . فراعه حسنها ، وأمر بقطعها . وجعل منها عموداً لقصره دون أن يدور بخلده أن فى باطنها تابوت أوزوريس .

واستطاعت إيزيس بعد أهوال أن تبلغ مدينة بيلوس بعد أن سمعت بما حدث للتابوت . وجلست رثة الثياب تبكى وتنوح بجوار البحر . ولاذت بالصمت حتى إذا أقبل عليها وصيفات الملكة هشت لهن ، وضفرت لهن شعورهن ، ونفثت فيه عطراً ذكياً من جسدها الإلهى ، واستفسرت الملكة عن السر فى زينة وصيفاتها وعطرهن فأبلغنها نبأ السيدة الغريبة بجوار البحر ، فأرسلت فى طلبها ، وجعلتها مرضعاً لوليدها . وحومت إيزيس فى صورة عصفور الجنة حول العمود الذى يضم الجثمان ، ثم صارحت إيزيس الملكة

بسرها . وألحت عليها أن تمنحها هذا العمود فوهبتها إياه ، وعادت به إلى مصر . .

واتفق أن كان ست يطارد خنزيراً برياً فعثر على التابوت ، وتعرف عليه . وأمعن ست فى كيده لأخيه . فمزق جثمانه أربعة عشر شلواً نثرها فى مواضع مختلفة . .

وانطلقت إيزيس فى رحلتها الثانية تبحث عن أشلاء زوجها ، وتدفن كل شلو حيث وجدته [1] . .

ونلمح منذ بداية الأسطورة الوجهة التعليلية لنقص السنة خمسة أيام فى التقويم المصرى القديم ، عن التقويم الشمسى . . الذى يعتبر تطويراً له ، واستدراكاً عليه .. وكذلك نلاحظ أن القوة الحيوية عند « أوزير » ظلت باقية — كما يقول برمستد [2] — إذ أن إيزيس المخلصة ، قد اقتربت من سيدها المتوفى ، ثم احتضنته ، وأسدلت عليه بريشها فيئاً ، وبجناحيها نسيماً . . وبذلك بعثت الحياة ثانية فى أعضاء صاحب القلب الساكن المتعبة ، فوضع فيها نطفته ، وبذلك أنجبت منه وريثاً له ، ثم ربت هذا الطفل فى مكان منعزل لم يعرف ست أبداً موضعه . . .

---

(١) انظر موجزاً للأسطورة كما رواها بلوتارك فى كتاب الدكتور عبد الحميد يونس « الحكاية الشعبية » ص ٢٢ وما بعدها . . وبلوتارك (Plutarque) كاتب وفيلسوف يونانى ، زار مصر فى نحو سنة ١٢٠ بعد الميلاد . وكان أحد الذين اعتنقوا عبادة إيزيس ، وصار كاهناً فى واحد من معابد هذه العبادة فى اليونان ، وكتابه عن إيزيس يشوبه ما يشوب الكتب اللاهوتية من اهتمام بالجانب الشعائرى ، وتطور الطقوس ورفض ما يظنه انحرافات عن أصل العقيدة . انظر « إيزيس وأوزيريس » لبلوتارك — ترجمة د. حسن صبحى بكرى .

وانظر « على هامش التاريخ المصرى القديم » لعبد القادر حمزة ج ١ ص ١٣٢ ، ج ٢ ص ٤٣ .

(٢) انظر « فجر الضمير » ص ١١٦ وما بعدها .

وقد كان خيال عامة الشعب مغرماً بتأمل صورة الأم التى أخفت نفسها فى مستنقعات الدلتا التى قامت فيها بتربية حور . . حتى إذا ما اشتد ساعده صار قادراً على الانتقام لأبيه . . بينما كان ست جاداً فى تعقب الطفل ، ومحاولة القضاء على حياته . .

وهى من هذه الناحية أسطورة نادرة من أساطير الوفاء الأسرى ، فصورة الزوجة الوالهة ، الساعية وراء جثمان زوجها حيث يكون ، الساكبة من دموعها أحرها ، المربية لطفلها على عزيمة الثأر لهذا الزوج الفقيد . . وصورة الابن هى الأخرى . . صورة من الولاء الأسرى . . حيث يحمل عبء الانتقام فى إصرار متخطياً كل العقبات ، باذلا أغلى التضحيات ، معيدا عينى أبيه إلى محجريهما[1] . .

وهى أسطورة من أساطير البعث ؛ حيث يعود أوزيريس إلى الحياة متمثلا فى بقاء قوة الإخصاب عنده ، وفى استمرار ابنه « حورس » ملكاً على مملكة الحياة . . وقد « صار واضحاً فى أقدم المصادر التاريخية التى عرفت للآن أن « أوزير » والمياه ، وبخاصة فى الفيضان ، والتربة ، والنبات ، كانت جميعاً نفساً واحدة[2] » . . وبهذا الاتحاد يصبح أوزيريس نضرة الطبيعة والقوة المانحة للخصب والازدهار . .

ومع أن حظ هذه الأسطورة كان عظيما فى مجال العقيدة ، فانتشرت فى مصر وفى خارج مصر ، وأحييت لها دلالات بعيدة فى نفوس الشعوب ،

---

(١) فى تضاعيف الأسطورة أن ست انتزع عينى أوزيريس فاستردهما حورس . . ولعل ذلك كناية عن أنه أقر عينى والده بالثأر من القاتل .

(٢) انظر : برستد « فجر الضمير » ص » ص ١١٣ .

إلا أن حظها فى مجال الأدب كان متواضعاً ، فاذا استثنينا أناشيد الضراعة إلى أوزيريس رب الخصب وهادى الموتى فى الدار الآخرة ، وبكائيات إيزيس الحارة على زوجها الراحل ، وما فى هذه الأناشيد وأمثالها من أثارة أدبية ، فاننا نفتقد فى تراثنا العمل الفنى الكبير الذى يستلهم هذه الأسطورة ، ويستفيد من أحداثها ، كما فعل أدباء اليونان بأساطيرهم . .

وسنجد مثل ذلك فى الأساطير البابلية والأشورية . . غير أن علينا – كما قلنا مراراً – ألا نتهم عبقرية الخلق الفنى فى هذه الأمم . . فالبون التاريخى شاسع بيننا وبينهم ، وقد يكون الزمن وحده هو الذى أوقفهم أمامنا عاطلين عن هذا المجد الفنى . .

أما أسطورة عشتار وتموز البابلية ، فقد مرت بمراحل التطور كما مرت الأسطورة السابقة ، وخضعت للصقل وللاضافة ، عبر مراحل من الحضارة ، سبقت – فيما بين النهرين – الحضارة البابلية والأشورية[1] . .

والحضارتان البابلية والأشورية ، تكونان – فى الحقيقة – شعبتين من حضارة متحدة فى خصائصها ، لدرجة أدت إلى اعتبارهما حضارة واحدة ، بابلية أشورية معاً . . فيقول الدكتور فؤاد حسنين : « ولعل أقدم شعب من شعوب الجزيرة العربية نستطيع أن نكتب اليوم أساطيره هو الشعب البابلى الأشورى[2] » .

ويقول جوستاف لوبون « إن سكان ما بين النهرين (أرض الجزيرة وغيرها) الأقدمين قسمان : الكلدانيون وعاصمتهم بابل على نهر الفرات ،

---

(١) انظر : صموئيل هنرى هوك « الأساطير فى بلاد ما بين النهرين » ص ٦ وما بعدها .
(٢) د. فؤاد حسنين على « قصصنا الشعبى » ص ٦٦ .

والآشوريون وعاصمتهم نينوى على نهر دجلة . . . ولكن جوهر التاريخ من حيث ذكاؤهم ومدنيتهم وفنونهم واحد ، حتى أن أجناسهم ولغاتهم انتهت بأن امتزجت بعضها ببعض[1] » .

وتدور أحداث أسطورة عشتار وتموز حول سجن الإله فى العالم السفلى ، ويبدو أن غيابه عن الوجود قد أصاب الحياة بشلل عام ، وكاد أن يهددها بالفناء . . فنى الأسطورة وصف للاخفاق الذى صاحب عملية الإخصاب « فلا ينزو الثور على البقرة . . ولا يأتى الرجل المرأة[2] » . .

ومع أن الأسطورة لم توضح سبب هبوط تموز إلى العالم السفلى ، كما أن دلالة هبوط عشتار إلى هذا العالم غامضة بل ومضطربة من نص إلى نص ، فهى حيناً منقذة لتموز ، وحيناً مضحية به ؛ غير أن الأسطورة تشير إلى ما صاحب عودة تموز إلى الحياة من فرح وتهليل ، بعد ما أشارت إلى ما أحدثه غيابه من جفاف وعقم . . ويبدو من سير أحداثها ، ومن مجالات تطورها « أن هبوط تموز إلى العالم الأسفل إنما ورد على سبيل إثبات أهمية هذا الحادث ، وجعله مرتبطاً بموت الخضرة وعودة الحياة إليه ثانية ، وبمتابعة الأسطورة فى تنقلها عبر العصور نجد حادثة موت تموز والنواح عليه ، تتأكد على حساب بقية عناصر الأسطورة ، ومن هذا القبيل ما ورد فى سفر حزقيال عن بكاء امرأة إسرائيل على تموز ، كما تمثل أسطورة فينوس وأدونيس الشكل الذى آلت إليه الأسطورة عند انتقالها ضمن الأساطير الإغريقية[3] » وأدونيس لقب للاله ، مأخوذ من كلمة

---

(١) جوستاف لوبون « حضارة بابل وآشور » ص ٢٨ ، ٢٩ ، وانظر أيضاً : « الأساطير فى بلاد ما بين النهرين » ص ٢٨ .

(٢) انظر — السابق — ص ٢٩ .

(٣) الأساطير فى بلاد ما بين النهرين : ص ٣١ .

أدون السامية بمعنى سيد ، غير أن هذه العبادة عندما انتقلت إلى الغرب اعتقد الناس أن أدونيس هذا اسمه ، وبذلك وصلت إلينا أسطورة أفروديت وأدونيس . . حيث تيمت بجماله طبقاً لما جاء بالأسطورة اليونانية ، وحين لقى مصرعه على يد خنزير برى وهو يمارس الصيد فى الجبال نبتت من دمه المسفوح شقائق النعمان ، وحزنت أفروديت حزناً شديداً لمصرعه ، فقررت الآلهة أن يمضى ستة أشهر من كل عام معها ، أما الأشهر الستة الأخرى فيقضيها فى العالم السفلى[1] . . حيث كان معشوقا لربة أخرى . . وعلى هذا النحو تعلل الأسطورة تعاقب الذبول والازدهار .

موت تموز وعقم الحياة من بعده ، وقيامته بعد الموت كأوزيريس ، وعودة الخير والخصب إلى الوجود بعودته .[2] . هو العنصر المشترك فى هاتين الأسطورتين وفى كل الأساطير الثنائية التى تتكرر عند الشعوب القديمة ، والتى لا حاجة لنعيد الإشارة إليها .. وقد تركنا التفاصيل الشعائرية فى هذه الأساطير لعلماء الأثنولوجيا الذين يجدون فى المقارنة ، واستخلاص العناصر المتناظرة ، والتفاصيل المختلفة دلالات خاصة بتطور العقائد وتطور المجتمعات . . .

على أن فى تراث هذه الحضارات الجم من الأساطير التى تحاول أن تفسر الحياة على الأرض ، أو تعلل لوجود بعض الأشياء ، وتعبر عن إحساس هذه المجتمعات بالكون وبالحياة . . . وهى أيضاً — لعدم ورودها فى تشكيل أدبى — بعيدة عن مجال دراستنا هنا . . .

---

(١) انظر : مادة « أدونيس » ص ٩٦ ، مجلة الهلال – يونيه ١٩٦٨ – د. عبد الحميد يونس موسوعة الآداب والفنون الشعبية .

(٢) ولعل هذا هو الذى حدا بجيمس جورج فريزر – صاحب الكتاب الشهير الغصن الذهبى – إلى أن يرى أن دورة النماء والذبول هى التى أبدعت صورة الإله المحتضر وأسطورته .

.. ومن ثم فان ملحمة « جلجامش » تستحق وقفة خاصة . . لورودها في شكل فني ، ولأنها « أشهر أسطورة عرفتها الآداب السامية ، والذي حدث أن هذه الأسطورة لاقت في الألف الثاني قبل الميلاد رواجاً عظيما ، لا في الآداب السامية فحسب بل في عالم الأساطير الأجنبية أيضاً ، فترجمت إلى لغات متعددة ، وعثر على نصوصها في دار محفوظات الدولة الحيثية ، وفي لغات أخرى من لغات آسيا الصغرى ، ولعل أكثر الآداب تأثراً بها هي العبرية واليونانية ، وموضوع هذه الأسطورة يدور حول محاولة جلجامش الحصول على الحياة الخالدة ، وبلوغ مرتبة الآلهة[1] .

٧٠٠ ــ نعود إلى البيئة التي نشأت فيها الحضارتان البابلية والمصرية لنرى أثرها واضحاً في تشكيل نظرة الإنسان إلى الكون وإلى الحياة . . فمعروف أن انتظام النيل في فيضانه قد أعطى الإنسان في مصر مقياساً دقيقاً للزمن . . كان السبب في أن يحكم به دورة العام ، وأن يتوصل إلى مجموعة من التقنينات الزمنية الدقيقة أو الأقرب ما تكون إلى الدقة (التقويم المصرى القديم) . . . وانتظام النيل في فيضانه ، وانحساره عن تربة خصبة معطاء ، وإشراقة الشمس الباهرة في سماء مصر ، واستقرار الظواهر الطبيعية فيها ، قد أعطى الإنسان إحساساً بالأمن ، وثقة بالمستقبل ، وإيماناً في قدرة الإنسان ، واستمرار حياته ، وشعوراً بصداقة الآلهة له ، ومنافحتها عن وجوده ، وتوليها شئونه ، حتى بعد انتقاله إلى العالم الآخر . .

أما دجلة والفرات . . وعدم انتظام فيضانهما ، ومفاجآتهما بالأعاصير الغاضبة ، وتقلب الطقس فيما بين النهرين ، فإن حياة الإنسان في هذه

---

(١) د. فؤاد حسنين على « قصصنا الشعبى » ص ٢٨ ، ٢٩ .

الطبيعة غير المستقرة . قد أعطى الإنسان فى حضاراته الأولى هناك إحساساً بعدم الأمن ، وعدم الثقة فى الوجود . .

والفيضان الواثب الذى لا يقوى أحد على مقاومته
والذى يهز السماء وينزل الرجفة بالأرض
يلف الأم وطفلها فى غطاء مريع
ويحطم يانع الخضرة فى حقول القصب
ويغرق إبان نضجه

* * *

عاصفة عاتية تمزق كل شئ
بسرعتها المطخية . . فى فوضى عارمة[1] . .

ولذلك . . فاننا نستشعر فى الأساطير البابلية والأشورية إيقاع الفزع من هذا الوجود المضطرب القلق ، كما نستشعر محاولة البحث عن « الإنسان »

---

(١) ترك الأشوريون مكتبة لا تقل مساحتها عن مائة متر مكعب ، تكفى سطورها لملأ ما لا يقل عن خمسمائة مجلد ، كل منها يحوى خمسمائة صفحة من الحجم الكبير — انظر : جوستاف لوبون « حضارة بابل وآشور » ص ٤٢ — وما زال هذا التراث الهائل رهن الترجمة والدراسة .. وقد أمكن ترجمة قدر كبير من الأقاصيص الخرافية والأساطير فى الألواح الأشورية . . وقد ترجم طه باقر العالم الأثرى العراقى ملحمة « جلجامش » إلى العربية ، عن البابلية مباشرة ، وفى العربية الآن مجموعة من الكتب الحافلة بنصوص التراث البابلى الأشورى . . من أهمها :

« من ألواح سومر » تأليف صمويل كريمر — ترجمة طه باقر .

و « كتبوا على الطين » تأليف إدوارد كيرا — ترجمة د. محمود حسين الأمين .

ونظراً لتعذر الحصول على نسخة من الترجمة الكاملة لملحمة « جلجامش » اعتمدت هنا فى النصوص الواردة فى الدراسة على : « الأساطير فى بلاد ما بين النهرين » تأليف صمويل هنري هوك — ترجمة يوسف داود عبد القادر ، و « ما قبل الفلسفة » تأليف مجموعة من العلماء المتخصصين — ترجمة جبرا إبراهيم جبرا . .

وقيمته فى الوجود .. ولماذا يبقى نهب الزوابع والأعاصير ، مهدداً فى كل لحظة بالفناء . . لماذا لم يكن له نصيب من « خلود » الآلهة .

وقد تجسد هذا الإحساس المفزع بالوجود ، وذلك التوق إلى الخلود ، فى ملحمة « جلجامش » . . الإنسان القوى المغامر الذى يريد ألا يستسلم لهذا المصير التعس فى يد طبيعة متقلبة لا تقيم وزناً لحياة الإنسان ، ويطمح إلى أن ينال مايناله الآلهة من استقرار ، ويبعد عن الفزع من الفناء . . ومن ثم يرحل للبحث عن « الخلود » . . بما ينطوى عليه هنا — فى الحقيقة — من بحث عن « قيمة الإنسان » فى هذا الوجود . .

وتصور الأسطورة جلجامش — فى شقها الأول — إنساناً غريرا لا يعبأ إلا باللحظة المواتية ، ولا يعنى نفسه بما وراء الحياة ، راضياً — عن إنقياد ولا مبالاة — بنصيب الإنسان فى الكون ، وبعجزه عن بلوغ مرتبة الآلهة :

من ذا الذى ، يا رفيقى ، أدرك من السمو

ما يمكنه من الصعود إلى السماء ، والإقامة مع شماسى إلى الأبد ؟

مجرد إنسان — أيامه معدودات

ومهما فعل . . إن هو إلا هبة ريح »

ولكن عندما يلقى رفيقه « أنكيدو » حتفه ، يبدأ الشق الثانى من الأسطورة ويبدأ الفكر فى يقظته على الفاجعة ، ويحاول أن يواجه — عن تأمل واستبصار مأساة الوجود . .

لماذا الموت ؟ . . ولماذا يكون الخلود من نصيب الآلهة دون الإنسان ، أى قسوة توقعها الأقدار بهذا الكائن عندما تنيله أثارة من فرحة الحياة ، ثم تودى به إلى الفناء . . إن سلب الحياة من جسد رفيقه « أنكيدو » الملئ

بالحيوية كان صدمة عنيفة لجلجامش . . كيف يسقط الإنسان هكذا — وإلى الأبد — جثة هامدة ، وتصبح الذكريات والعلاقات والرغبات مجرد أطياف كأن لم يكن لها وجود حقيقى فى الحياة :

ما هذا النوم الذى غرقت فيه ؟
لقد أعتم وجهك وما عدت تسمعنى .

لم يرفع جلجامش عينيه عنه .
جس قلبه ، فلم ينبض .
ذاك الذى شاطرنى كل خطر
حتف الإنسان المحتوم قد أحاق به . .

ثمة هناك ، إنسان واحد ، جد قديم لجلجامش . . صادق الآلهة ، واستطاع أن يحصل منهم على الحياة الأبدية . . ومن ثم يبدأ جلجامش رحيله ، ويتغلب على كثير من المخاطرات ، وفى سمعه يتردد صوت الذين قابلهم :

جلجامش : . أين رحت تجول ؟
إن الحياة التى تبحث عنها لن تجدها أبداً
لأن الآلهة عندما خلقت الإنسان
جعلت الموت نصيبه

إلى أن يصل إلى جده « أوتنا بشتيم » . . وهو صورة بابلية لنوح . . حيث أخبر جلجامش أن الخلود كان مكافأة من الآلهة على عمل قد قام به

فى ظروف نادرة . . لأنه عندما جاء الطوفان ، وهدد الأحياء جميعاً بالفناء : كان قد اصطنع فلكاً أنقذ به نفسه وزوجه ، وزوجاً من كل شئ حى . . وبذلك أنقذ الحياة نفسها من الفناء ، وأمكن إعادة تاريخ الوجود . . ولهذا كافأته الآلهة . . التى قضت هى نفسها على كل البشر بالحرمان من الخلود . . .

والجزء الباقى من الأسطورة . . جزء تعليلى . . يفسر لماذا يغير الثعبان جلده بين كل آونة وأخرى . . لقد دل « أوتنا پشتيم » ــ أخيراً ــ جلجامش على نبتة الخلود . . فبحث عنها ، واستطاع الحصول عليها ، بعد مخاطرات عدة ، ولكنها ــ ككل آمال الإنسانية الكبرى ــ ما إن لاحت فى يديه حتى فقدها إلى الأبد ، لأنه بينما كان يستحم فى بحيرة راقته ، تسللت حية إلى الشاطئ وابتلعت نبتة الخلود . . وهكذا ضاع أمله إلى الأبد . وانتهت الملحمة تلك النهاية اليائسة الفاجعة . . « يا جلجامش . . مهما طال المسير . . فلن تستطيع الحصول على الحياة التى تنشدها . . » .

ولعل ضياع الاستقرار من حياة إنسان مابين النهرين فى ذلك الزمان ، وضياع الأمل من أساطيره ، هو الذى ترك فى أساطيره ، هذا القدر الكبير من الحزن ، وتلك البكائيات المليئة بالندب والنواح :

دعا الليل العاصفة .
والشعب ينوح .
وأخذ من الأرض رياحاً منعشة
والشعب ينوح
وأخذ رياحاً طيبة من شومر

والشعب ينوح

ودعا ريحاً شريرة

والشعب ينوح

وعهد بها إلى راعى العاصفة

ودعا العاصفة التى تفنى الأرض

والشعب ينوح

ودعا رياحاً مدمرات

والشعب ينوح[١].

وملحمة جلجامش — أخيراً — لا تخلو من الدعوة إلى الاستمتاع بالحياة ، واغتراف الإنسان من لذائذها ، فى عفوية سمحة : تتقبل النهاية الفاجعة فى رضى وسكينة :

جلجامش . . املأ بطنك

وامرح ليلك ونهارك

املأ أيامك باللذائذ

وارقص ، واعزف الألحان . . ليلا ونهاراً .

والبس القشيب من الثياب ،

واغسل رأسك واستحم

وانظر إلى الطفل الممسك بيدك

---

(١) انظر : « ما قبل الفلسفة » ص ٩٦٤ .

ودع زوجك تتمتع بعناقك
هذا وحده ما يبتغيه البشر .

وقد كان لهذه الأسطورة حظ كبير من الانتشار فى القديم والحديث . . وراع الباحثين ما تتميز به من شاعرية قوية متألقة ، ورأوا أن الطقوس التأبينية التى رفعها جلجامش إلى صديقه أنكيدو تذكر القارئ باحدى الطقوس الدينية التى يرفعها أخيل إلى باتروكلس . . كما رأوا أن من الصعب أن نتجنب الاستنتاج بأن الوعاظ العبريين القدامى لم يكونوا على علم ببعض مقاطع الملحمة .

وتعتبر ملحمة جلجامش — حتى الآن — أول تجربة ملحمية فى تاريخ الأدب العالمى[1] . .

٨ — كما تعتبر « الإلياذة » و « الأوديسة » أعظم أثرين أدبيين فى التراث الإنسانى . . استوحى فيهما هوميروس أساطير اليونان وتراثهم الحضارى ، وظلا — على مدى التاريخ — مصدر إشعاع للكتاب والمفكرين ، ومازالا قادرين على الإمتاع والإلهام معاً . .

ولقد عربها فى صورة شعرية باهرة سليمان البستانى[2] أوائل هذا القرن . . بعدما تجشم الكثير فى سبيل نقلها عن اليونانية ، مع مراجعة الجم من التراجم الإنجليزية والفرنسية والإيطالية . . ومع إحاطة وافية بالتراث العربى ، وقدرة فائقة على تطويع الشعر العربى للمواقف والأحداث . .

---

(١) انظر « الأساطير فى بلاد ما بين النهرين » ص ٢ ، ٤٢ ، ٤٥ ، ٤٦ .

(٢) انظر : الياذة هوميروس — معربة نظمها وعليها شرح تاريخى أدبى ، وهى مصدرة بمقدمة فى هوميروس وشعره ، ومذيلة بمعجم عام وفهارس بقلم سليمان البستانى . ط مطبعة الهلال بمصر سنة ١٩٠٤ .

والمتأمل فى حياتنا الأدبية ، منذ أن نقلت إليها الإلياذة ، يجدها لم تستفد فائدة تذكر من نقل هذا الأثر الإنسانى العظيم . . لقد كانت أشعار هوميروس معيناً لا ينضب للكتاب والشعراء اليونانيين حتى لقد قال أسخيلوس[1] إن ما كتبه من مسرحيات ليس إلا فتات مائدة هوميروس[1] . . والحقيقة أن هوميروس ظل مصدر إلهام لأدب أمته ، وللاداب الأوربية جميعاً فى كافة العصور ، وأنه ما انقضت فترة فتر فيهاحماس القوم إزاء هوميروس . . ويخيل لى أن من لم يقرأ هوميروس لا يستطيع أن يتذوق الأدب الأوربى وبخاصة الشعر فى أى عصر من عصوره . .

لقد تمنى السيد جمال الدين الأفغانى — وهو من هو — أن الأدباء الذين جمعهم المأمون بادروا — بادئ ذى بدء — إلى نقل الإلياذة ، ولو أدى ذلك بهم إلى إهمال نقل الفلسفة اليونانية برمتها[2] . .

لقد رأى هذا الرائد الحصيف أن « الإلياذة » كانت ستفيد الفكر والأدب العربى ، بأكثر من الفائدة التى جناها من كل الكتب الفلسفية التى تم نقلها من اليونانية . . .

ترى هل كان يحلم بالتفاف فكرى واسع حول هذا الأثر العظيم ، الذى عومل فى موطنه الأصلى معاملة الكتب المقدسة . . فتألفت لجنة من سبعين عالماً لتحقيقه مثلما تألف المجمع السبعينى الذى نقل التوراة من العبرية إلى اليونانية ، وصلب فى القرن الرابع أحد الذين انتقدوا هوميروس كما

---

(١) انظر : د. صقر خفاجة « هوميروس . . شاعر الخلود » ص ١١٧ .
وانظر : د. إبراهيم سكر « الدراما الإغريقية » ص ١٢ .

(٢) انظر : الياذة هوميروس — سليمان البستانى ص ٢٥ .

يصلب العابثون بالمقدسات الدينية[1] . .

ولكن . . ها نحن قد نقلت إلينا « الإلياذة » بجهود رجل قدير .. تيسرت له ألوان من المعرفة الجامعة قل أن تتوافر إلا للقلائل النادرين . .

لقد كان مصير هذا العمل العظيم أن تجاهلته الحياة الأدبية ، وأصبحت نسخ طبعته الأولى — التى لم تكرر — نادرة فى المكتبات العامة والقديمة ، وأصبح الحصول على نسخة للدرس يشق على الكثيرين . .

ولقد طبعت فى السنوات الأخيرة « إلياذة » من عمل الأديب درينى خشبة ، غير فى الأصل الهوميرى وبدل ، وتصرف ما شاء له التصرف ، وكذلك فعل فى «الأوديسة»[2] ، حتى أصبحتا بعيدتين عن معجزتى «هوميروس» وافتقدتا الخصائص الفنية لعبقرية هوميروس العظيم .

ويجد القارئ فى كثير من الكتب الأدبية الحديثة . . . تلخيصات موجزة جداً للالياذة والأوديسة . . ولكن أى تلخيص لهذا العمل الفنى يفقده روحه ، ويفقده اللمسات الفنية العميقة ، والتجسيدات القادرة لأحاسيس الإنسان وأفكاره ، والوصف الرائع للأشخاص والأحداث ، والعواطف الجياشة التى يحفل بها الأصل الهوميرى . . لأن بقاء مثل هذا الأثر الفنى — فيما أعتقد — على الزمن . . لا يرجع إلى حكايته عن حصار طروادة ، وأحداث ذلك الحصار . من غضب أخيل ، واعتزاله الجيش ، ومحاولة استمالته إلى القتال . وما حدث فى تلك المعارك من كروفر وانتصار وانكسار ، وقتل باتروكلس — صديق أخيل — وعودة أخيل ونقمته

(١) انظر — الياذة هوميروس — سليمان البستانى . ص ٢٣ .

(٢) انظر « الأوديسة » — درينى خشبة — دار الكتب الأهلية بميدان الأوبرا — ط ١٩٤٥ و « الا لياذة » ط دار الهلال سنة ١٩٦٩ .

العظيمة ، وحزنه العميق ، وشجاعة هكتور ، وحكمة بريام ، وحيلة أوديسيوس ، وجمال هيلين وروعتها ، وما كان يعليف بها من ندم ، وجزع أندروماك وتوسلاتها ، وتدخل الآلهة هنا وهناك — لا ترجع أهمية الإلياذة إلى حكاية هذه الأحداث ، ولا أهمية « الأوديسة » إلى حكاية ما فى ضلال « أوديسيوس » فى البحار من مشاق ومخاطر ، وما فى انتظار زوجته وحيلتها من ذكاء ووفاء ، وما فى رحلة ابنه تليماك لتقصى أخبار أبيه من شجاعة ونبل . . فربما تكون كل ما حفلت به الإلياذة والأوديسة من أخبار وطرائف وأحداث شائقة يقل بكثير عما تستطيع أن تقدمه كثير من كتب المغامرات الحديثة من عناصر الغرابة ، وإثارة اهتمام القارئ ، واصطناع الحيل والمخاطرات مع أن هذه الكتب ومنها الروايات البوليسية الشهيرة ليست إلا أدباً رخيصاً ، ليست له قيمة فنية أو فكرية تذكر . .

لذلك فعندما تقدم هذه الملخصات « الإلياذة » أو « الأوديسة »[1] الحكاية التى بنيت عليها ، أو الهيكل العام لكل منهما ، إنما تقدم هيكلا عظميا جافاً ، فقيراً إلى الحياة والروح ، وإلى دم الفن الهوميروسى الذى يتدفق فى شرايين الموجود الأصلى ، وينفحه بالحياة فى كل صفحة ، بل فى كل سطر من سطوره . .

وكما استفادت الأساطير اليونانية من الأساطير المصرية القديمة ، استفاد هوميروس كثيراً من الأدب المصرى القديم . . فقد « أثبت بعض العلماء أن كثيراً مما فى إلياذته مقتبس من قصص مصرية ، أو رسوم مصرية ، بكل

(١) إنظر : أحمد أمين « قصة الأدب فى العالم » ج ١ ص ١٣٤ . أحمد حسن الزيات « فى أصول الأدب » ص ٢٢٩ . د. صقر خفاجة « هوميروس شاعر الخلود » ، ود. بدوى طباله « النقد الأدبى عند اليونان » ص ١٤ . د. عبد الحميد يونس « موسوعة الآداب والفنون الشعبية » مجلة الهلال فبراير ١٩٦٩ .

ما فيها من الحوادث والتفصيلات والأوصاف[١]» كما رأى الباحثون مواضع تشابه بين الأوديسة والقصص المصرى القديم ، نذكر منها :

١ ــ القصة التى حكاها الملك منلاوس لتلماك (ابن أوديسيوس) عندما غضب عليه الآلهة فى ماضيه ، فحجزوه مع رفاقه عشرين يوماً فى جزيرة على سواحل مصر ، ثم ظهرت له ابنة شيخ من شيوخ البحر ، اسمه « بروتى » وأخبرته أن أباها يخرج من الأمواج كل يوم ، ثم يمضى إلى مغارة فى الجزيرة ، فيتمدد فيها ، وتنام حوله كلاب البحر التى تخرج معه . فاذا فاجأ منلاوس بروتى ساعة نومه ، وشد عليه بقوة دون أن يفلته ، مهما حاول التخلص منه بالتحول إلى صور شتى من أنواع الحيوانات الزاحفة على الأرض ، ثم إلى ماء ثم إلى نار ، عند ذلك لا يجد مفراً من أن يعود إلى صورته الإنسانية ، ويتحدث معه عن وسيلة للخلاص من الجزيرة . .

وقد فعل منلاوس هذا ، وعلم أخيراً أن كبير الآلهة غاضب عليه لأنه لم يقرب له ضحايا قبل ركوبه البحر . .

فهذه القصة تشبه القصص الشعبى فى التراث المصرى القديم ؛ « وهى قصص ترجع إلى عدة قرون قبل هوميروس . .

ثم أن شيخ البحر يسحر نفسه أسداً وخنزيراً وناراً مقدسة ، والسحر على هذا الشكل تفيض به القصص المصرية . ومن الحيوانات التى يتحول إليها « الخنزير الكبير » وهى تسمية كانت شائعة عند المصريين ، يقصدون بها عجل النهر . . ثم إن جميع الحوادث ، وأسماء أشخاصها موجودة فى القصص المصرية بما فيها من القبض على « بروتى » وخيانة ابنته له[٢] » .

---

(١) انظر : عبد القادر حمزة « على هامش التاريخ المصرى القديم » ج ١ ص ١٥٢ –١٥٥

(٢) انظر : عبد القادر حمزة « على هامش التاريخ المصرى القديم » ج ١ ص ١٣٧–١٤٢

٢ — أن هوميروس أخذ قصة مصرية ، وأدخلها فى الأوديسه ، بعد أن حاول أن يلبسها ثوباً يونانياً ، فبقى الثوب اليونانى شفافاً تطل القصة المصرية من بين ثناياه ، بموضوعها وسياقها ونصوصها .

والقصة المصرية تحكى غرق سفينة لسائح مصرى بعد هبوب عاصفة واطراحه فى جزيرة حافلة بأطايب الفواكه والطعوم . . وهى تشبه ما حدث لأوديسيوس بعد أن ترك جزيرة كاليبسو . . وكثير من التفاصيل واردة فى الرحلتين . . فطن العلماء للتشابه بينها ، ورأوا أن هناك أكثر من منحى للتأثير يراه كل من ينظر فى فكرة القصتين ، وفى صياغتهما[1] .

ومن الطبيعى أن يستفيد هوميروس من التراث المصرى ؛ فقد استفادت الحضارة اليونانية ، فى كافة مناحيها بهذا التراث ، وقد زار هوميروس مصر ، ولا بد أنها كانت فرصة للبحث والدراسة ، وتحسس الجوانب المشرقة فى هذا التراث الخالد ، ولا يعيب هوميروس أن يتأثر ويستفيد من الخبرات الإنسانية السابقة[2] .. فانما تتمثل عبقريته فى إساغة كل ما يتلقاه ، ثم صهره وصياغته على النحو الباهر الذى وصلنا فى الإلياذة والأوديسة . .

٢ — الحكايات الشعبية :

اعتمد شعرنا قليلا على الحكايات الشعبية التى تروى عن عرب ما قبل الإسلام كأحاديث جذيمة والأبرش . . وحكايات الزباء ملكه تدمر ،

---

(١) انظر : السابق ص ١٤٥ — ١٥٢ . وانظر النص الكامل للقصة المصرية ص ١٥٩ — ١٦٨ .

(٢) نومئ هنا إلى الرأى القائل بأن هوميروس كان يحكى ما اشترك فى صياغته أجيال من الشعراء ، أى أن ملحمتيه كانت أدباً شعبياً شائعاً اشترك فى تأليفه كثير من الشعراء على مر الأجيال ، ونحن نميل إلى هذا الرأى ، ونرى أن لهوميروس الفضل فى صياغة الشكل الأخير الذى وصلنا من ملحمتيه ، والذى يشهد بآثار عبقريته .

والأقاصيص حول سنمار بانى الخورنق والأمثال التى ضربت فيه . . ويوما النعمان : يوم نعيمه ويوم بؤسه ، وكل هذه وأمثالها شغلت جزءاً كبيراً من الأدب العربى القديم[1] ولكنها - وهى مصدر خصب أصيل - لم تسترع انتباه شعرائنا المعاصرين إلا قليلا ، كحكاية كسرى والأسرة العربية التى قصها عبد الرحمن شكرى[2] . .

ولعل أحمد خليل القبانى يكون أول من اتجه نحو هذا الجانب من تراثنا فى أواخر القرن التاسع عشر ، فاستغل صورة هرون الرشيد الباذخة وصورة عنترة الباسلة ، وحكايات ألف ليلة وليلة عن الأمير محمود نجل شاه العجم وغيرها ، وألف مسرحيات كانت أقرب إلى العربية الفصحى ، وقد استعمل السجع والشعر معاً ، على أن مسرحياته كانت أو هى حبكة ، وأضعف سياقا من - « المسرحيات المعربة »[3] .

ومن تأثر بهم من المصريين فى ذلك الحين على أنور[4] فى روايته عن عنترة التى سماها « شهامة العرب » ، وكذلك اتجه الشاعر محمد عبد المطلب هذا الاتجاه فألف مسرحية عن المهلهل وأخرى عن امرئ القيس وإن تكن محاولات غير موفقة فنياً . .

على أن استفادتنا من هذا التراث بالنسبة إلى ضخامته تظل هينة إذا ما نظرنا إلى استفادة الآداب الأخرى من تراثها الشعبى . .

أما أهم مجموعات الحكايات الشعبية التى أثرت فى شعرنا المعاصر فهى :

---

(١) انظر : أحمد أمين « فجر الإسلام » ط ٧ ص ٢١ .

(٢) انظر : ديوان عبد الرحمن شكرى . ط عبد العزيز مخبون ١٩٦٠ - جمع وتقديم نقولا يوسف . . ص ١٩ .

(٣) انظر : عمر الدسوقى « المسرحية » ط ٣ ص ٢٧ . .

(٤) من ترجموا له فى المصدر السابق هامش ٢٨ .

(أ) كليلة ودمنة :

وهى مجموعة من قصص الحيوان . . تدور كلها على ألسنته ، ويحاول مؤلفها أن يعطى العظة والعبرة للانسان من خلال ما يخترعه خياله من أحداث ومشكلات فى عالم الحيوان . . .

ويذهب بعض الدارسين إلى أن حكايات الحيوان أقدم الحكايات الشعبية على الإطلاق ، وتوجد فى كل بيئة ، وعند كل أمة ، وبين مختلف الأجيال والطبقات[1] فقد اختلطت حياة الإنسان بالحيوان منذ أقدم العصور ، ووجد الحيوان فى البيئة الإنسانية كعنصر ضرورى فى وجودها ، فبالإضافة إلى الحيوانات والطيور المصاحبة لحياته فى الحقول ومنابع المياه ، هناك الحيوانات التى يستعين بها على شئون الزراعة والصيد ، ثم تلك التى يستخلص منها الغذاء والكساء » وقد تعلم الإنسان من أخلاق الحيوان وطباعه ، تعلم منه كيفية الادخار فساعده ذلك على الاستقرار فى مكان وعلى الانصراف إلى أعمال أخرى كجمع القوت . . وتعلم منه القدرة على البحث عن الطعام بوسائل غير يديه العاريتين ، وأخذ عن الحيوان كثيراً من أدواته ، واهتدى به فى بعض الصناعات[2].. ومن ثم كانت حياة الحيوان مثار تأمل للانسان. ومثار اعتقادات وخرافات كثيرة ، وتراوح الحيوان فى نظر الإنسان بين أدنى دركات الاحتقار ، وأعلى درجات التقديس بل العبادة فعبد فى مصر وفى الهند ، ولدى كثير من قبائل آسيا وآفريقيا واستراليا[3] وفى كل البيئات البدائية كان الحيوان مثار قداسة خاصة عند بعض القبائل فتناثرت عقائد :

---

(١) انظر : د. عبد الحميد يونس « الحكاية الشعبية » ص ٢٩ .

(٢) انظر : د. عبد الرازق حميدة « قصص الحيوان فى الأدب العربى ص ١٧ ، ١٨ ، ١٩

(٣) انظر : د. حسن شحاته سعفان « تاريخ الفكر الاجتماعى » ص ١٦٩ .

عبادة أرواح الماضين الخيرة والتناسخ — انتقال الأرواح بعد الموت من جسم إلى آخر والتحول — تحول الإنسان إلى حيوان ، الذى ما زال يعرف عند العامة بالانسخاط ويسميه الجاحظ النسخ فيما يرويه عن الأعراب من أن الله لم يدع ما كسا إلا أنزل به بلية ، وأنه مسخ منهم اثنين ضبعاً وذئباً[1] .

وعن هذه الحياة المتصلة بين الإنسان والحيوانات، ونتجت كثرة من الحكايات تطورت فى الآداب العالمية إلى أن تكون ذات طابع خاص — خرافى (أسطورى) والعبرة من ورائها كشف انحرافات الإنسان عن جادة الصواب ، ووعظه ، وهدايته إلى معاملة بنى جنسه معاملة طيبة ، ومراعاة الخلق الفاضل والضمير الحى .

وقبيل الإسلام شاعت أقاصيص كثيرة عن الحيوان بين العرب ، نشأ بعضها من ملاحظتهم ومخالطتهم له ، وبعضها ترامى إليهم من أهل الكتاب وبخاصة تلك القصص التى وردت عن الحيوانات وهى فى سفينة نوح . . كقصة الحمامة ونوح التى وردت فى سفر التكوين (إصحاح ٨ من آية ٦ — ١٢) التى كانت شائعة بين العرب — آنذاك — وقد رواها الجاحظ شعراً عن أمية بن أبى الصلت[2] . .

وتمتاز القصص العربية عن الحيوانات بالإيجاز ، وتركيز العبرة منها حتى لتغدو مثلا شائعاً كقولهم : « فى بيته يؤتى الحكم ، وكيف يعاودك وهذا أثر فأسك » و « أظلم من ذئب » وقد أفردت بعض الكتب لحكاية الأقاصيص التى انبثقت منها هذه الأمثال ككتاب الميدانى ، كما ذكرت فى (الحيوان)

---

(١) الجاحظ — الحيوان ج ٦ ص ٤٤ ط محمد الساسى . .

(٢) الحيوان ج ٢ ص ٣١٢ تحقيق الأستاذ عبد السلام هرون — نشر دار المعارف بمصر

للجاحظ و « العقد الفريد » لابن عبد ربه و « الأغانى » لأبى الفرج الأصفهانى أطراف من هذه الحكايات : وأشهر من رويت عنه قصص الحيوانات فى الجاهلية لقمان الحكيم[١] :

وجاء القرآن وسار على هذا النهج المعروف عند العرب ، فضرب المثل بالحيوان وقص عن غراب ابنى آدم ، وبقرة بنى إسرائيل ، وناقة صالح ، وهدهد سليمان ، وقصته مع النمل ، وفيل أبرهة وطيره الأبابيل ، وقد تكثر المفسرون من كل ذلك ، وزاده القصاص والوضاعون مما يكون فصلا مطولا فى هذا اللون من ألوان . الفن الأدبى فى التراث العربى قبل أن يترجم ابن المقفع أثره الخالد (كليلة ودمنة) ، وقد ترجمها ابن المقفع عن أصل فارسى نقل بدوره عن أصل هندى ، توصل إليه الباحثون أخيراً[٢] فلقيت حفاوة من الأدباء والشعراء وحاول البعض نظمها كابان بن عبدالحميد اللاحقى ، وابن الهباريه المتوفى سنة ٥٤٠ والقاضى الأسعد بن مماتى المصرى المتوفى سنة ٦٠٦ نظمها لصلاح الدين الأيوبى وضاع نظمه .

ويعتبر ابن الهباريه من أشهر من نظم قصص الحيوان فى الأدب العربى القديم وله غير « نتائج الفطنة فى نظم كليلة ودمنة » كتاب « الصادح والباغم » و« درر الحكم فى أمثال الهنود والعجم»[٣] . . . ومن المرجح أن

---

(١) « وقد طبعت الأمثال المنسوبة إليه فى باريس سنة ١٨٤٧ باللغة العربية . . . وتعتبر مصدراً من مصادر لا فونتين د. عبد الرازق حميده (قصص الحيوان فى الأدب العربى) ص ١٠٠ وما بعدها .

(٢) انظر : السابق ص ١١٤ وما بعدها .

(٣) انظر : د. عبد الرازق حميده (قصص الحيوان فى الأدب العربى) الفصل التاسع ص ١١٩ والفصل الحادى عشر ص ١٥٠ وانظر لدى أحمد أمين فى ضحى الإسلام جزء أول فصلا عن كتاب ابن المقفع .

شوقيا لم يطلع على نظم ابن الهبارية هذا قبل أن يؤلف أقاصيصه حيث طبع كتابه نتائج الفطنة فى المطبعة اللبنانية سنة ١٩٠٠ وهو تاريخ متأخر عن بداية شوقى .

وقد كان ابن الهباريه يحتذى فى نظمه نثر ابن المقفع ويريد أن يبلغ شأوه فحسب ، ويبدو أنه كان محدوداً فى موهبته الشعرية حيث لا يتحرك بوسائط الشعر الفنية داخل نظمه ، بل يظل قيد دائرة النثر ، باضافة الوزن إليه فحسب بل ربما نزلت منظوماته عن منزلة نثر ابن المقفع . .

وقد وردت حكايات الحيوان فى كتب اخرى غير كليلة ودمنة ومنظوماتها وغير كتب ابن الهباريه لاحاجة للحديث عنها فى هذا المجال . . اكتفاء بالقول بأن ترجمة ابن المقفع «كليلة ودمنة» هى التى حظيت باهتمام الادباء والمفكرين عربياً وعالمياً(١) .

ثم كان عصرنا الحديث . . والتفت محمد عثمان جلال إلى هذا التراث ، وقرأ لافونتين وحاول ان يعربه وان يبث من خلال حكاياته الروح العربى ، بل ان يمنحها — احياناً — الطابع المصرى . .

ومن الطبيعى ان تكون كليلة ودمنة لابن المقفع ، وان تكون العيون البواقظ لمحمد عثمان جلال اخطر سابقتين أمام شوقى . .

فى لغته يجد أعظم كتب ذلك الفن ، وأكثرها تأثيراً فى الآداب العالميه كما يجد محاولة معاصرة على جانب كبير من الوعى والذكاء . . وقد تكون هذه المحاولة هى التى لفتت نظره إلى « لافونتين » . . غير ان قصور موهبة محمد عثمان جلال الشعرية عن موهبة شوقى ، فقد كان — كما قال العقاد —

---

(١) انظر : د. غنيمى هلال (دور الأدب المقارن) ص ٧٣ ود. عبد الحميد يونس ص ٣٦ وفوزى العنتيل (الفلكلور ما هو) ص ١٧٩ .

على ضعف فى الصياغة ، وقلة نصيب من الشاعرية الأصيلة[1] .

ووصول شوقى إلى الاصل (لافونتين) . واعتماده فى فنه الشعرى على طريقة وفن لافونتين قد جعل من الصعب على الدارسين أن يذكروا أو يرجحوا تأثر شوقى بهذه المحاولة التى عاصرها . والتى كانت سابقة له (توفى محمد عثمان جلال عام ١٨٩٨م)[2] — أما لماذا لم يتأثر شوقى بكليله ودمنه وحده . . فذلك راجع إلى طابع الفن القصصى فى كليلة ودمنة ؛ وهذا ما سنوضحه فيما يلى من الفصول . .

(ب) ألف ليلة وليلة :

أشرنا إلى جهد العقلية العربية فى كثير من قصص ألف ليلة وليلة . . وإلى انها استوعبت هذا الفن ، واستطاعت ان تنقله فى صورة مؤثرة جذابة إلى العالم حتى باتت أقاصيص ألف ليلة وليلة — فى صورتها العربية — مصدر استلهام لكثير من الفنون الأدبية والتشكيلية على السواء . . وكان للتطور الذى حدث فى صناعة السينما والتليفزيون آثاره فى تصوير ماتحفل به من أجواء وأحداث وشخصيات وطرائف .

وقد كانت ألف ليلة وليلة موضع دراسة أدبية مستفيضة فى كثير من البيئات الثقافية ، وقد يكون مالقيته من اهتمام الدراسين والأدباء الأجانب أضعاف مالقيته من اهتمام دارسينا وأدبائنا . .

وكان فى طليعة دراساتنا العربية أطروحه الدكتوراه للدكتورة سهير القلماوى التى المت فيها باهتمامات المستشرقين حولها ، وارائهم ، وما نشروا فى لغاتهم من نسخ لها ، واصول النسخ المطبوعة فى مصر وغيرها ،

---

(١) انظر : شعراء مصر وبيئاتهم ص ١١٧ ط ٣ .

(٢) د. عبد الرازق حميده « قصص الحيوان » ص ٢٠٢ .

واستنتاجات المستشرقين حول الأصول الهندية والفارسية والبغدادية والقاهرية لبعض الحكايات ، ثم دراسة تصنيفيه حول الموضوعات التى دارت حولها حكايات ألف ليلة وليلة ، ومكانة المرأة فى الحكايات . . فكانت تلك الدراسة ثمرة جهد مخلص ، وثقافة واسعة وذوق مدرب على تذوق النصوص الفنية ، وإدراك دلالاتها[1] .

كما توفر كثيرمن أدبائنا وفنانينا — ومازالوا — على إعادة صياغتها فى صورة تقربها للمعاصرين ، وتبعد عنها مايشوبها من جرأة فى التعبير ، وصراحة قد تخدش الحياء أحياناً ، وقد تترك آثاراً غير حميدة فى نفوس الناشئين . .

وقد تحدث الدارسون عن الأصل الهندى للحكايات . . وعن انتقالها إلى العرب عبر الثقافة الفارسية . . ثم عن الجهد العربى فى إعادة تشكيل بعض الحكايات ، وإضافة أخرى مصبوغة بالصبغة القاهرية أو البغداديه ، ثم اشاعة اللون المحلى فى أجواء الحكايات ، وإسباغ الروح الاسلامى على شخوصها والعبرة الغالبة من كثير من الحكايات . .

وقد التفت مسرحيونا إلى ماتحفل به من خصب وثراء ، فاستلهمها توفيق الحكيم وباكثير والفريد فرج . .

وإلى الآن . . وهذا تقصير غريب — لم تستلهم ألف ليلة وليلة فى مسرحيات شعرية باستثناء الاستلهام العام لشخصية « شهر يار » وعلاقته بشهر زاد ، فى مسرحية عزيز أباظه أبا الحكايات التى تقصها شهر زاد ، وما تحفل به من غرائب الأمور ، ونوادر الأحداث ، ومن تنوع الأجواء والبيئات والشخصيات . . فلم تستلهم استلهاما واسعاً . . ومن

---

(١) انظر : د. سهير القلماوى « ألف ليلة وليلة » مكتبة الدراسات الأدبية دار المعارف بمصر .

الممكن أن نقول إن هذا المصدر الخصب يكاد يكون مفقوداً فى شعرنا المعاصر . . وليس وصول شخصية (السندباد) أو الملك العجيب بن الخصيب على أيدى شعراء مدرسة الشعر الحر بكاف للوفاء بما لهذا المصدر الفنى الهام من أهمية . .

واذكر أن توفيق الحكيم قد تحدث عن أحد أعلام الكتاب الغربيين فذكر أن التوراة وألف ليلة وليلة لا يفارقان حجرة نومه . . فهما دائماً — قابعان بجوار سريره . . وهما — دائماً — أولى مصادر إلهامه . .

والحقيقة ان إلياذة هو ميروس والتوارة وألف ليلة وليلة . . ثلاثة آثار أدبية فى العالم . . تمثل أخصب النتاج الفنى للشرق وللغرب وان على الكتاب أن لا يغفلوا الاستعانة بها ، بل علينا أن ندبر الوسائل لأبنائنا وبخاصة ذوى الاستعدادات الأدبية منهم ، لأن يقرءوا هذه الاثار ، وان يعرفوا كيف يستفيدون بها استفادة حقه .

والغريب أننا نعجب بشكسبير كل الإعجاب ، ونحاول أن ننقله إلى لغتنا دون أن نعى الدرس الرائع الذى يعطيه لنا هذا الشاعر العظيم .

ان شكسبير كان يتجول فى غابة من الحكايات الشعبية ، وإنها كانت المصدر الأول لتلك المسرحيات التى نفتن بها . .

ولقد صنع برنجت المسرحى الألمانى الشهير من حكاية شائعة فى تراثنا العربى مسرحية عظيمة هى (دائرة الطباشير القوقازية) عن الحكاية التى تسند إلى سليمان أن امرأتين احتكمتا إليه ، وكانتا تتنازعان طفلا ، تدعى كل منهما أمومته . . فاشار بأن تشد كل منهما الطفل من احد ذراعيه ، فمن استطاعت أن تنتزعه من الاخرى كان لها . . وتحكى القصة أن الام الحقيقية قد أشفقت على الطفل الصغير أن يتمزق فى هذا الصراع ، فانسحبت مكتفية

بسلامة ابنها . فما كان من سليمان الحكيم إلا أن أدرك أن صاحبة هذه العاطفة هى أمه الحقيقية فحكم لها . .

غير أن برشت قد أعاد صياغة هذه الحكاية . . فوشحها بوشائح الصراع الطبقى المعاصر . . وبث فيها أهدافا إنسانية عامة . . وفصلها على قد أشخاص وقضايا تعيش بيننا . . وتثير حيرتنا . .

وهذا هو الطريق الحق لاستلهام التراث . . نحن لانريد من شعرائنا ان يفتحوا كتاب ألف ليلة وليلة — ثم ينظموا بعض حكاياته ، فما أفدح خسارتنا حينئذ فى فقدان هذه اللغة الشعبية الأليفة .

نحن نريد استلهام هذه الحكايات ومنحها روح العصر ، على نحو مافعل شكسبير وبرشت . . فكل منهما عبر عن عصره فى مسرحيات استلهمها من التراث الشعبى . .

وإذا كان لكل أمة تراثها الشعبى ، فحسبنا بأن نباهى بأن لدينا « ألف ليلة وليلة » وان نرفع عنها نظرة الازدراء التى كان شعراء الفصحى وكتابها لاينظرون بغيرها إلى هذا الأثر الفنى الفذ[١] .

وقد حدثت عبر تاريخنا فجوة بين الآداب الرسمية والشعبية . . فقد حافظت — الرسمية على نقاء الفصحى واستمرار تقاليد آثارها الأدبية . . وبخاصة تقاليد القصيدة العربية التى لم يمسسها التطور إلا قليلا . . وحرصت على البعد عن آداب العامة . . وبذلك خلطت عملا صالحا بآخر غير صالح . . فمن الممكن الاحتفاظ بنقاء اللغة مع توسيع مهمات الفنون ، والاستفادة من آثار الخيال الخلاق الذى لم يجد عائقاً عن الابداع فى هذه الآثار الشعبية . .

---

(١) انظر : كتال — رأى ابن النديم فى الفهرست — د. عبد الحميد يونس : موسوعة الآداب والفنون الشعبية — الهلال — سبتمبر ١٩٦٨ ص ١٤٦ .

فخلق أجواء وأحداثا وشخصيات ، داخل نسيج حكائى جذاب . . وعبر عن نفسية الجموع فى وضوح وقوة . .

كان شهريار فدما غشوما . ما إن رأى امرأته فى أحضان عبده الاسود حتى ثارت ثائرته ، وآلى أن يتزوج كل ليلة بعذراء ثم يسلم عنقها إلى السيف عند أول صباح .. حتى جاءت شهر زاد ، وهى تعرف المصير الذى ينتظرها.. ومن ثم حاولت أن تثير فضوله ، وان تنمى فيه حبه للمعرفة . . وعلى مدى ألف ليلة وليلة قصت من الاعاجيب والطرائف ماكان بلسما لنفسية هذا الملك ، وما كشف له عن عوالم أوسع من هذه الدائرة التى دار فيها كثور — يدور فى ساقية — معصوب العينين وهو يظن أنه طاف العالم ، لقد أصبح إنساناً بفضل هذه الجلسات العلاجية التى تشبه أحدث الطرق السيكولوجية للعلاج النفسى . .

كانت تدعه عند كل ليلة — يتشوف — على مضض — إلى معاودة هذا الظمأ اللاهف لمعرفة نهاية تلك الحكاية الطريفة . . حتى وصلته — بعد ألف ليلة وليلة — بالمستقبل الإنسانى حين أحضرت فى الليلة الأخيرة أولاده الثلاثة الذين أنجبتهم منه فضمهم إلى صدره فى شغف ، لأنه قد أصبح على استعداد لأن ينظر إلى العالم نظرة جديدة مليئة بالثقة فى الانسان ، وبالتفاؤل فى غد أكثر أمنا وسعادة . .

وكانت شهر زاد بجانب قدرتها العجيبة على صنع التشويق الفنى ، والأحداث المترابطة ، والنهاية الموصولة بحكاية أخرى ، بجانب ذلك صاحبة خيال لاحد لرحابته ، طوف فى الشرق والغرب ، وصور الملوك والصعاليك ، وصاحب التجار وأرباب الحرف والبحارة واللصوص . .. وصور المرأة زوجة وأختا وعشيقة . . وفية وخائنة . . وساذجة غريرة ، ورية مكر

ودهاء ، وصور بيئات مختلفة من الشرق العربى حتى مجاهيل البقاع فى الهند والصين ، وصور العادات والتقاليد وكثيراً من شعائر الأديان المختلفة ، كما صور المحن والمازق الانسانية . . وكما صور عالم الانس صور عالم الجن ومختلف صلات العالمين كل بالآخر ، وصور الحياة الرافهة كما صور الفقر المدقع ، وصور الكنوز المخبوءة ، والعوالم المسحورة ، والحوريات العين ، واللذات المواتية ، والتطلع إلى الثروة والجاه ، وألواناً من الشطارة والجسارة والمغامرة ، وضروباً من الخوارق والمعجزات . .

وما أكثر الكنوز ، وطلا سم السحر ، وألاعيب السحرة . .

وما أكثر العوالم المجهولة ، والمازق المرعبة ، والجان العاشق والمعشوق . .

وما أكثر الصيادين والحمالين والملوك والصعاليك فى حالتى السعادة والشقاء . .

وما أكثر مايتحول الانسان عن طريق السحر إلى أنواع من الطيور والحيوانات حتى يتأذن له أن يعود إلى صورته البشرية . .

ومن ثم . . فألف ليلة وليلة . . عالم خيالى خصب ، لايكفى أن نتحدث عنه ، بل يجب أن نقرأه ، أن نجوس عبر عوالمه وبيئاته وبحاره ومختلف عاداته وعقائده وأقداره ، لنكتشف وسائط فنية لشعرنا المعاصر . . ورموزاً تعبر عن ضمير عصرنا وتطلعاته ومحنه . .

وقد وقع شعرنا المعاصر — كما أشرنا — على السندباد ورأى جملة من شعرائنا فى تطلعه إلى المعرفة ، وتشوقه إلى اختراق المجهول وما صادفه — من مازق وأعاجيب ، صورة لشاعرنا المعاصر أو لانساننا العربى المعاصر — بالأحرى — الذى يريد أن يجوس العالم ، وان يتخطى واقعة الاجتماعى بكل عوائقه المستعصية . .

فهل كشف رمز واحد أو رمزين ، ورفع فنن واحد من شجرة واحدة من ذلك الخضم الهائل من الرموز ، وتلك الغابة الغاصة بالادواح المتشابكة . . هو — فحسب — غاية قدراتنا الفنية .

لئن كانت قدراتنا الفنية محدودة إلى هذه الدرجة فتلك دعوة لشعرائنا أن تكون« ألف ليلة وليلة» نبعاً لاستلهام فني يثري طاقتنا الشعرية ويعدى بخصوبته حياتنا الفنية . .

٣ـ التاريخ والكتب المقدسة :

١ — وضحنا أن هناك مسافة بين الحقيقة التاريخية وبين استخدام الفن للشخصية أو للواقعة التاريخية . . فحين تناول الشاعر عبد الرحمن شكرى الأقصوصة التي تنسب لفتاة عربية سباها كسرى أنها تأبت عليه ، وأرسلت صرخة جريحة هب على إثرها العرب لتحريرها ، لم يمحص وثائق التاريخ ليكشف عن مدى صدق هذه الحكاية ، ومبلغ واقعيتها ، وكان حسبه أن رأى فيها وسيطاً فنياً قادراً على استيعاب ماأراد أن يبثه من أفكار .. وكذلك كان شوقى فى قصيدته عن « النيل » فى تلك الأبيات الفخمة التي صور بها القصة الشائعة عن عروس النيل ، وهى قصة رواها بعض المؤرخين العرب ، وزعموا أن للنيل عروسا كان المصريون يقدمونها له كل سنة ، فلم يبطلها إلا أمير المؤمنين عمر بن الخطاب رضى الله عنه . وقد فند المؤرخون المحدثون هذا الزعم الباطل ورأوا أن فيما تركه المصريون من الآثار وصفاً لاحتفالات دينية كانت تقام للنيل المرفوع إلى صف المعبودات ، وقصائد وجهها إليه الشعراء وأغانى تغنى بها المغنون ، وهذه الاحتفالات والقصائد والأغانى خالية كلها من أية اشارة إلى القاء فتاة فيه تسمى « عروس النيل » .. على أن كلمة « عروس النيل » ليست إختراعاً محضا ، بل هى كلمة كان المصريون يقولونها ، ويريدون منها « أرض مصر ، بمعنى أن النيل متى

فاضن دخل أرض مصر كما يدخل الرجل على عروسه[1] . .

قد يرى التاريخ فى مثل هذه الحكايات أنها مختلقة ، وأنها من نسيج الخيال الشعبي ، ولكن الفن ينظر إلى مثل هذه الحكايات على أنها ثروة ، وأنه يستطيع توظيفها فى التعبير عن مضامينه المعاصرة مادامت تدور فى حدود الممكن . بل هو يلجأ أحياناً إلى « تأويل » التاريخ الثابت . . فأولى به أن يلجأ إلى روايات تقع بين الواقع والخيال .

وكتبنا الأدبية والتاريخية زاخرة بفيض من هذه الحكايات . . ومما يؤكد أن استفادة شعرنا المعاصر من هذا النبع السخى استفادة هينة ، فاما أن تقف عند حدود المادة التاريخية الجافة لاتتعداها لقداسة الشخصيات التى تتحدث عنها ، كما فعل حافظ إبراهيم فى قصيدته عن عمر بن الخطاب ، وكما فعل أحمد محرم فى قصائده عن أيام الاسلام . . فخرجت كل منها نظما متقنا جزلا لأحداث مقررة معروفة لايجد فيها الخيال فسحة للتحليق والابتكار . . وإما أن تنظم المادة التاريخية نظماً هيناً ينزل بها عن درجة الجودة الشعرية كما فعل شوقى فى « دول العرب وعظماء الاسلام[2] » . . لكن النظرة الواسعة إلى أحداث هذا التاريخ الطويل ، وتراثه ، والاحتفال بصفحاته المجهولة ، وحكاياته المطوية ، واستخراج دلالات معاصرة من إعادة تشكيل هذه المادة القريبة من نفوسنا ، لم تتحقق فى شعرنا المعاصر بعد إلا على نحو ضيق ، وفى قصائد معدودة . .

وقد كان حريا بشوقى ، وقد ارتبط اسمه بالتاريخ ، أن ينظر إلى أحداث

---

(١) انظر : عبد القادر حمزة « على هامش التاريخ المصرى القديم » ج ١ ص ٢٣ ، ١٦ ، ٢٧ ، ٣١ .

(٢) مجموعة شعرية عن التاريخ العربي وبعض قادته . طبعت بعد وفاته . مطبعة مصر ١٩٣٣ .

التاريخ وشخوصه من خلال الرؤية الفنية العميقة . والشاملة ، والمتيحة للخيال مجالات للابداع والخلق ، عندما كان ينظم قصيدته الكبرى « كبار الحوادث فى وادى النيل[١] » ، إلا أنه التزم الصدق التاريخى ، ورأى - ربما لظروف خاصة بالقصيدة[٢] - أن يقدم وثيقة تاريخية منظومة نظماً جيداً بدلا من أن يقدم عملا فنياً جهد الشاعر فيه أكثر من جهد المؤرخ . .

ويبدو أن شوقياً أراد أن يتدارك ذلك النقص الفنى فى أخريات حياته بافراده مسرحيات شعرية لبعض ماتناولته هذه القصيدة من شخوص وأحداث . . وأعنى بذلك مسرحيتيه عن كليوبترا وقمبيز . . وقد تغيرت فى المسرحية نقمته على كليوبترا ، وأصبحت فيها رأى خادمة لمصر عن طريق اغوائها لقادة روما . . على نحو ماقال شوقى فى تعليل إنسحابها من وقعة اكتيوم :

وتبينت أن روما إذا زالت	عن البحر لم يسد فيـه غيرى
كنت فى عاصف سللت شراعى	منه فانسلت البوارج إثرى
خلصت من رحى القتال وبما	يلحق السفن من دمار وأسر
فنسيت الهوى ونصرة أنطنيوس	حتى غدرتـه شر غـدر
موقف يعجب العلاكنت فيـه	بنت مصر وكنت ملكة مصر[٣]

بينما كان ساخطاً عليها فى قصيدته ، مستهينا بقدر المرأة بصورة عامة . . وفى قمبيز المسرحية توسع فى الأخذ عن صحائف التاريخ ، فترك المشهور المستقر من رواياته ، ولجأ إلى رواية سمعها هيرودوث عن بعض الكهنة المصريين فى أسباب غزو قمبز لمصر . . وفى كل ذلك أثر للخيال . . الذى لم يلتزم التاريخ أيضاً فى خلق شخصيات إضافية تخدم أحداث المسرحية ،

(١) الشوقيات ط . مطبعة الاستقامة بالقاهرة ١٩٥٠ ج ١ ص ١٧ .

(٢) ألقيت القصيدة فى المؤتمر الشرقى المنعقد فى مدينة جنيف فى عام ١٨٩٤ .

(٣) أحمد شوقى « مصرع كليوباترا » ط . المكتبة التجارية بمصر ص ١٦ .

وتطور الحركة وتوضيح ملامح الشخصيات التاريخية . . وبكل ذلك أصبحت مسرحياته التاريخية أعمالا فنية تأول فيها التاريخ ، واتخذ وجهة نظر خاصة ، وأطلق لخياله فيها العنان . . فأضاف وأبدع . . بينما وقف فى قصيدته تلك عند حدود نقل المنثور إلى اللغة المنظومة . . وصحيح أنه حاول أن يبعد كثيراً عما ألفنا من منظومات العلوم المعروفة . . ولكن الفرق فى الحالتين هو الفرق بين شوقى صاحب الموهبة الفذة فى الصياغة الشعرية ، والذوق المرهف فى موسيقى الكلمات ، وبين أصحاب هذه المنظومات العلمية . . الذين لا يملكون بعض هذا الحظ ، ولم تكن لهم أية مساهمة فى الخلق الشعرى على الإطلاق . .

فاذا ماقرأنا لشوقى « الهمزية النبوية[1] » وغيرها من مدائحه فى الرسول . . نجد شوقياً أيضاً ملزماً بحقائق التاريخ . . غير أن صلة الموضوع بالعاطفة الدينية المتقدة والعميقة عند شوقى ، نفح كثيراً من الأبيات بنضارة شعرية رائعة ، ترينا أن شوقياً كان يستطيع الكثير لولم يكن ملزما باتباع صفحات المؤرخين ، والتحرك من خلال المشهوروالمعتقد من تاريخ الرسول .

يصور شوقى فرحة الميلاد فى مطلع قصيدته :

ولد الهدى فالكائنات ضياء   وفم الزمان تبسم وثناء
الروح والملأ الملائك حوله   للدين والدنيا به بشراء
والعرش يزهو ، والحظيرة تزدهى   والمنتهى والسدرة العصماء
وحديقة الفرقان ضاحكة الربى   بالترجمان شذية غناء
والوحى يقطر سلسلا من سلسل   واللوح والقلم البديع رواء

---

(١) الشوقيات ج ١ ص ٣٦ .

ويصف الرسول ، فى إسرائه ، وهو فى هالة من الجمال والجلال :

تغشى الغيوب من العوالم كلما ... طويت سماء قلدتـك سماء
فى كل منطقة حواشى نورها ... نون وأنت النقطة الزهـراء
أنت الجمال بها، وأنت المجتلى ... والكف والمـرآة والحسناء
الله هيأ من حظيرة قدسـه ... نزلا لذاتك لم يجـزه عـلاء

فى مثل هذه المقطوعات التى وشّاها أصابع الفن الماهرة ، وتأنق الخيال فى اختيار الألفاظ والصور والتراكيب ، يصبح التاريخ فنا ، غير أن شوقياً يعود إلى حقائق التاريخ ناظما ، ليصل إلى غرضه الخاص وهو مدح الرسول بذكر حياته وآثارة ، وهو فى ذلك يقتفى الوثائق ، ويأخذ المبادرة من « الخيال » . .

ولهذا فاننا لانجد بغية بحثنا فى القصائد التاريخية لدى شوقى مع كثرتها : . فان إحياء التاريخ عنده — فيما عدا مسرحياته — كان يعنى تقديمه فى صياغة شعرية ، وليس من خلال رؤية فنية يكون للخيال فى صنع المواقف ، وتفسير الأحداث ، وبث الدلالات المعاصرة . . النصيب الأوفى . .

بيد أن هنا قضية نريد جلاءها ، حتى لايظن أننا نلقى الكلام على عواهنه ، وهى « الرؤية الفنية للتاريخ» والفرق بينها وبين الرؤية الوثائقية له ، وهو ذات الفرق بين الرؤية الفنية للواقع ، والرؤية الفوتوغرافية له . . الأولى تنبيء عن وجهة نظر ، وعن تدخل ذات الشاعر فى اختيار الأشخاص والوقائع وابراز الدلالات ، سواء فى التاريخ أو الواقع ، والثانية مقيدة بما ترى . . تنقله فحسب . . منظوما أو منثوراً .. على حد سواء : . وهى بذلك لاتزيد عن الكتب والحفريات التاريخية ، وعن المصورة الفوتوغرافية التى تنقل ما أمامها دونما انتخاب ولاوجهة نظر خاصة . .

يستطيع شوقى أن يستقصى الحديث ـ ناظماً ـ عن منابع النيل ، وتاريخ الكشوفات حوله ، وعمر التربة فى مصر . . فكل ذلك أصبح حديثاً دانيا من وجهة نظر العلوم المهتمة به ، غير أنه حين يعرض علينا النيل من خلال حلم شعرى يصور إيقاع الروعة التى تستولى على نفسه حين يرى النيل . . نجد تلك الدهشة والحيرة والاحساس بالعظمة المتناهية فى قوله :

من أى عهد فى القرى تتدفق ... وبأى كف فى المدائن تغدق
ومن السماء نزلت أم فجرت من ... عليا الجنان جداولا تترقرق
وبأى عين أم بأية مزنة ... أم أى طوفان تفيض وتفهق
وبأى نول أنت ناسج بردة ... للضفتين جديدها لايخلق
تسود ديباجا إذا فارقتها ... فاذاحضرت اخضوضر الاستبرق
فى كل آونة تبدل صبغة ... عجبا ، وأنت الصانع المتألق
أتت الدهور عليك مهدك مترع ... وحياضك الشرق الشهية دفق
والماء تسكبه فيسبك عسجداً ... والأرض تغرقها فيحيا المغرق[1]

فى هذه الأبيات نجد شوقيا قد ترك الحقائق العلمية جانباً ، وعرض علينا لحظة مفعمة بالاحساس ، قادرة على أن تنقل الينا الشعور بجمال النيل وجلاله . . وهذا جماع ماتقصد إليه « الرؤية الفنية » للأشياء .

وليس معنى ذلك أن الشعر الذى يستلهم التاريخ هو الذى يخرج على حقائقه أو يتناساها : بل هو الذى يتحرى الجوانب التى يستطيع توظيفها فى عمل فنى جديد زاخر برؤية معاصرة ، على نحو مايتناول الشاعر المعاصر أسطورة قديمة ، انه داخل إطارها الكلى ـ كما أسلفنا ـ قد يحور ويبدل فى الشخوص والأحداث ليبث دلالاته المعاصرة . . وانه ـ أساساً ـ

(١) الشوقيات ج ٢ ص ٧٧ .

لايعرض التاريخ ، ولكنه يعرض ما يريد من دلالات جديدة متوسلا بالتاريخ . . وهذا هو الفيصل بالنسبة لهذه الدراسة فهى لن تنظر — لأن ذلك ليس من اختصاصها — إلى الأعمال التى نظمت التاريخ ، ولكنها ستعتنى بتلك الأعمال التى توسلت بالتاريخ للتعبير عن رؤى فنية معاصرة . .

٢ — وكذلك لجأ شعراؤنا إلى الكتب المقدسة ، وبخاصة التوراة والإنجيل ، وقلما استفادوا من القرآن فى هذا السبيل ، ربما لأنهم يعيشون فى أمة إسلامية لاتسيغ مثل هذه النظرة الفنية إلى أقدس مقدساتها الدينية ، ولأن الكتاب المقدس كان مصدر استلهام فنى فى الشعر الأوربى ، بمثل ما استلهم هؤلاء الشعراء أساطير الأقدمين . . ولأن ثمة نسباً — كما نرى — بين كتاب كالتوراة ومجموعات الأساطير المتوارثة فى قوة تصويرها لنوازع الانسان ، وتجسيدها للأهواء البشرية ، حتى حين تتحدث عن الأنبياء . لاتتحدث عنهم هذا الحديث المتطهر الذى تجده فى القرآن ، بل نجد لديهم فيضاً من الغرائز ، وغلبة للشهوات أحياناً ، ولجوءاً إلى الحيل والخديعة ، وغير ذلك مما نجده فى الحديث عن داود وعن سليمان وغيرهما من الأنبياء[1] . . مما يقربهم من الشخصيات الأسطورية فى نزازعها الجارفة ، وسلوكها كل مسالك . . كما أن تصوير التوارة لله تصوير حسى تكاد تجسده وتجعل له من الأهواء ماشاء كاتبوها . .[2] وهو — بعد — يحل

(١) وانظر أيضاً فى سفر التكوين الإصحاح الثامن والثلاثين . .

(٢) « وسمعا صوت الإله ماشياً فى الجنة » ، « فحزن الرب أنه عمل الإنسان فى الأرض ، وأسف فى قلبه » ، « ظهر الرب لأبرام وقال له » ، انظر سفر التكوين الإصحاحات الثالث والسادس عشر . وانظر : د. فؤاد حسنين « التوراة ، عرض وتحليل » ص ١٢ ، ٢١ عن الصفات الوثنية لهذا الإله ، وكيف أن الطقوس التى كان يعبد بها ويتطلبها حقيرة مزرية لا تتفق وأخلاق أمة راقية ، وأنه لا يوجد بالتوراة التى بين أيدينا خبر يشتم منه أن موسى هو الذى جاء بها أو أنزلت عليه ، بل على النقيض من هذا ، يوجد فيها ما يؤكد عكس ذلك .

تاريخي حافل ، كتب بلغة مليئة بالحيوية ، تهز مشاعر القارىء ، وتكشف أمام عينيه صفحات من ماضي الانسان في نضاله مع أهوائه وشهواته ، وهو مندحر أمامها أحياناً ، منتصر عليها قليلا . . فليس — كالقرآن — كتاباً علوياً ، تتلى كلماته في تقديس ، بل هو كتاب أدبي ممتع يتحدث عن « الإنسان » كما تتحدث عنه الملاحم والأساطير ، في صلاته بغيره من البشر ، وفي صلاته بالطبيعة ، وفي صلاته بقوى الغيب . . وأهم ما يسترعى القارئ في لغة التوراة نبرة الصدق التي يحسها القارئ في كل أثر فني عميق ، وبعض أسفارها يخلو من الخصائص الفنية ، ويكاد أن يكون تاريخا خاصا لأصحابه ولكن بعض الأسفار الأخرى ، وبخاصة تلك التي استفادت من تراث الحضارات السابقة أو تحدثت عن تجارب اجتماعية واقعية . . هذه الأسفار تعتبر آثاراً فنية أخاذة . .

ولقد كانت « التوراة » هي السابقة الحضارية الوحيدة قبل الآثار اليونانية في نظر الأوربيين قبل العصر الحديث . . غير أن الكشوف الحديثة التي أثبتت أن هناك حضارات في مصر وفيما بين النهرين ، أثمرت آداباً وفنوناً مختلفة ، غيرت هذه النظرة إلى العبريين . . [1] وبدأ الباحثون يكشفون عن آثار هذه الحضارات في « التوراة » وفي التكوين الحضاري للشعب اليهودي . . وكان تغيير هذه الكشوف لنظرة الإنسان المعاصر إلى الماضي الإنساني الحادث الثاني الذي فصل بين العصر الحديث والقرون الوسطى ، بعد اكتشاف الدنيا الجديدة ، كما يرى بعض المؤرخين [2] . .

---

(١) عبري نسبة إلى عبر بمعنى شاطئ أو ناحية والمقصود هنا شاطئ الأردن . . وقد ورد هذا الاسم في رسائل والى القدس إلى فرعون مصر يخبره أن قبائل وعشائر أخذت تنزح من الصحراء إلى فلسطين وتهدد الأمن . ومعنى التوراة التريعة ، والتسمية العلمية للتوراة هي « العهد القديم » . انظر د. فؤاد حسنين « التوراة » القاهرة ١٩٤٦ . ص ١٠ ، ١١ ، ١٤ .

(٢) انظر : برستد « فجر الضمير » ص ٤٣١ .

ولقد تعرض العبرانيون لتأثيرات حضارية مختلفة . . فقد كانت صلاتهم — منذ القديم — بمصر لا تنقطع . وقد تربى موسى فى مصر وحمل اسما مصرياً ، وتعلم على أساتذة مصريين . . وحين أقاموا حضارتهم فى فلسطين كانوا شبه تابعين للسلطة السياسية فى مصر . وكانوا خاضعين للتأثير الحضارى عن طريق صلاتهم المباشرة بمصر . وعن طريق صلاتهم بمواطنى فلسطين (الكنعانيين) الذين كانت لهم حضارة تكونت على مر القرون ، وتأثرت تأثراً كبيراً بمصر ، وعن طريق جيرانهم من الفينيقيين الذين تأثروا بمصر أيضاً . . وبجانب تأثرهم بالحضارة المصرية ، مباشرة وعن طريق آخرين . تأثروا بالحضارة البابلية والأشورية . بنفس الوسائل السابقة . .[1] ولم يكن ضير عليهم ، وهم شعب نام ، يبدأ فى تكوين ثقافته وخبراته الحضارية فى أن يتأثر بهاتين الحضارتين السابقتين . . ولذلك فان الكشوف الحديثة عن آداب هاتين الحضارتين ، قد أرتنا آثارهما الواضحة فى ثنايا التوراة . . وأهم هذه الآثار الأساطير البابلية الدائرة حول قصة الخلق والطوفان وما شابههما[2] ، وجميع العلماء بكتاب العهد القديم الذين يعتد بارائهم وأبحاثهم فيه يجزمون الآن بأن محتويات ذلك العهد الذى يؤلف نحو فصل ونصف فصل « كتاب الأمثال » قد أخذ معظمه بالنص عن حكم الحكيم المصرى القديم « أمينموبى » . أى أن النسخة العبرانية هى ترجمة حرفية من الأصل الهيروغليفى العتيق . وكذلك صار من الواضح أيضاً أن

---

(١) انظر برستد « فجر الضمير » ٣٧١ ، ٣٧٢ ، ٤٣١ ، ٤٣٢ .

(٢) انظر : جوستاف لوبون « حضارة بابل وآشور » ص ٩١ ، د. فؤاد حسنين « قصصنا الشعبى » ص ٢٦ ، ٢٧ ، وبرستد (فجر الضمير) ص ٣٩٤ .

ووجود هذه القصص فى الأساطير لا يتعارض مع وجودها التاريخى لأن التاريخ — كما سبق أن أشرنا — مصدر من مصادر الأسطورة .

حكم أمينمو بىشائعة فى مواضع عدة من كتب العهد القديم . . »[١] .

التوراة إذن موسوعة تاريخية . اشتملت على خبرات حضارية ممتدة فى أعماق الزمن . . وحفلت بخبرات قوم عاشوا فى قلب العالم ، مكاناً فى فلسطين وزماناً بين الحضارات الشرقية القديمة وحضارة اليونان والرومان التى تعتبر الحضارة الحديثة امتداداً متطوراً لها . واشتملت على كل ما كان لدى هؤلاء القوم من قصص وأساطير ، وفلسفة وتشريع ، وغزل ورثاء ، ومديح وهجاء . . وزخرت بالشخصيات الإنسانية المتباينة ، وبنتاج أجيال وأزمان متعددة ، « وإذا أضفنا إلى هذا أنها استنفدت من عمر الدهر أكثر من ألف عام ، وأن جمع هذه الموسوعة لم يتم قبل القرن الأول الميلادى أدركنا مدى العوامل التى أثرت فى هذه النصوص تغييراً وتبديلا »[٢] وأضافت إليها خبرات وثراء . . .

وأهم الأسفار التى استرعت أنظار شعرائنا ، تلك الأسفار التى تكاد أن تكون شعراً خالصاً ، نذكر منها : المزامير والجامعة ، ونشيد الإنشاد[٣] . . أما الأول فمجموعة من الضراعات الدينية التى يبدو أن داود كان يتغنى بها ، أو تغنى له بمصاحبة بعض الآلات الموسيقية[٤] ، كما ورد فى المزمور الرابع « لإمام المغنين على ذوات الأوتار » ، والمزمور الخامس « لإمام المغنين على ذوات النفخ » وغيرهما . . وهو بذلك شعرى فى مضمونه

---

(١) برستد « فجر الضمير » ص ٣٩٧ . وانظر فيما يلى من الصفحات مقارنات طويلة ودقيقة ، تكشف حرفية النقل أو الترجمة عن الحكيم المصرى أمينموبى .

(٢) د. فؤاد حسنين على « من الأدب العبرى » ص ٣١ .

(٣) انظر : « الكتاب المقدس » جمعيات الكتاب المقدس « المتحدة ١٩٤٦ ص ٥٠٣ ، ٥٩٠ ، ٥٩٨ .

(٤) انظر اختلافات المؤرخين حول قضية تأليف المزامير : د. فؤاد حسنين « التوراة » ص ٦٣ وما بعدها .

وطريقة أدائه ، وإذا كانت نزعة الإيمان بالله ، والاستسلام لمشيئته . تسود هذا السفر فان نزعة من التمرد العنيف ، والرفض القاطع . والإحساس باخفاق مساعى الإنسان على الأرض . واليأس من كل رجاء تجد تعبيرها القوى فى سفر « الجامعة » ، ولهذا حاز إعجاب كثيرين من فلاسفة الغرب وأدبائه ، أمثال شوبنهور وهنريش هينه الذى أطلق عليه « نشيد أناشيد المتشككين » ، وقال فيه رينان « هذا ما نحبه لأنه لمس حقيقة آلامنا » . . . ومع أنه نسب لسليمان فان مؤلفه الحقيقى يكاد يكون مجهولا[1] . . ولعل من الكلمات التى تشيع فى كل الآداب العالمية دون بصر بأنها تنتمى إلى هذا السفر ، أو التى استطاعت اللغة الأدبية أن تهضمها ، وأن تحولها إلى جزء من نسيجها الخاص :

باطل الأباطيل . . الكل باطل
كل الأنهار تجرى إلى البحر والبحر ليس بملآن
كل الكلام يقصر ، لا يستطيع الإنسان أن يخبر بالكل
ما كان فهو ما يكون ، والذى صنع فهو الذى يصنع . فليس
تحت الشمس من جديد . . .
الكل باطل ، وقبض الريح

وغير ذلك من الجمل القوية ، ذات النزعة اليائسة من وجود أية قيمة حقيقية لسعى الإنسان على الأرض . . على أن روح هذا السفر تشيع فى أعمال أدبية كثيرة ، وقد سرت منه إلى شعرنا نبرة من التشاؤم . الذى يتخذ من الإحساس بالغربة فى العالم ، والانطواء على الحزن ، موقفاً من الوجود .. وكأنه يتقمص حكمة الجامعة أو شعارها : « الكل باطل وقبض الريح » . . .

---

(١) انظر : د. فؤاد حسنين « من الأدب العبرى » ص ٨٤ .

وقد راعت شعراءنا الحدثين تلك النزعة الحسية الواضحة فى « نشيد الإنشاد » . . وهو مجموعة من شعر الغزل الفطرى ، التى تتجسد فيه الرغبات الإنسانية الأولى ، بكل ما فيها من استبداد بالنفس الإنسانية ؛ ويبدو أنه مجموعة غنائيات متوارثة عن القبائل العبرية ، قد كان لكاتب السفر فضل جمعها فى نسق شعرى واحد ، مع محاولة الاحتفاظ بمعالم الأصل الذى تلقاه عن الرعاة والأسمار الشعبية . . ولعل ذلك يفسر نسبته لسليمان . فعهد سليمان كان عهد ازدهار للمجتمع العبرى ، وفى مثل هذه العهود تنشط حركات التدوين ، فربما دون فى ذلك العهد ، ونسب إليه ، ثم نسب إلى سليمان نفسه على ممر العصور واختلاف المدونين .

ومن ملامح ذلك الأصل الذى يحمل طابع حفلات السمر عنصر « الحوار » الذى نستطيع أن نقرأ بعض فقرات النشيد على أساسه على النحو التالى :

الفتى : ها أنت جميلة يا حبيبتى . . ها أنت جميلة . عيناك حمامتان .

الفتاة : ها أنت جميل يا حبيبى وحلو ، وسريرنا أخضر ، جوائز بيتنا أرز ، وروافدنا سرو .

الفتى : كالسوسنة بين الشوك كذلك حبيبى بين البنات .

الفتاة : كالتفاح بين شجر الوعر كذلك حبيبى بين البنين . . تحت ظله اشتهيت أن أجلس ، وثمرته حلوة لحلقى ، أدخلنى إلى بيت الخمر وعلمه فوقى محبة . .

والنزعة البدوية واضحة فى نشيد الإنشاد . . فقسم منه مجتاب من أغانى الرعاة الحافلة بأحلام اليقظة ، وتمنيات الوحدة :

ـــ أخبرني يا من تحبه نفسي .. أين ترعى . أين تربض عند الظهيرة...

ـــ صوت حبيبي . . هو ذا آت طافراً على الجبال ، قافزاً على التلال
حبيبي هو شبيه بالظبي أو بغفر الأيائل . .

ـــ في الليل على فراشي . . طلبت من تحبه نفسي .. طلبته فما وجدته ..

وتعتمد الصورة الشعرية في هذه الأناشيد على موجودات البيئة البدوية من حيوانات وأشجار وأثمار وبخاصة البيئة الفلسطينية التي تتصل بأشجار الأرز في لبنان ، وتسمع عن جودة وقوة الأفراس في مركبات فرعون ، وتعيش مع أشجار السرو وكروم العنب وبساتين الخوخ والتفاح والرمان ، وأسراب الظباء والأيائل والمعز الرابض على جبل جلعاد . .

ويذكرنا الإصحاح السابع من هذا السفر في اهتمامه بوصف جسد الحبيبة ، وتتبعه جزءاً جزءاً (دوائر فخذيك . . سرتك . . بطنك . . ثدياك . . الخ) بما في شعرنا الجاهلي من وصف لجسد الحبيبة ، وتشوة الشاعر وهو يذكر تفاصيله ، ويتفنن في اختيار الصور والتشابيه . وقد تكون لبعض هذه الأشعار العربية قيمة فنية أعلى من قيمة بعض ما ورد في هذا السفر . . غير أن ورود هذا السفر في كتاب مقدس ، وتحدثه عن الجسد والرغبة بمثل هذا الوضوح ، قد أضفى طرافة خاصة على نشيد الإنشاد ، لفتت إليه الأنظار مع قوة الرغبة في المدرسة الشعرية التي نشأت بعد الحرب العالمية الثانية في تلمس منابع جديدة للتجربة الشعرية وللأسلوب الشعرى معاً .

ويتضح لنا من تأثرنا بهذه الأسفار الشعرية بطبيعتها ، أن أخطر جوانب التأثير للعهد القديم ما زالت بعيدة عن استلهام شعرائنا لها . . وهي الأسفار التي صورت تصويراً أدبياً رائعاً مجموعة من النماذج البشرية في غمار أحداث اجتماعية وتاريخية هامة . . من تلك النماذج « استير » و « راعوث » و

« أيوب » . . وغيرها من الشخصيات التى كان لها تأثير ملحوظ فى الآدب العالمية ، والتى صورت الإنسان فى مختلف نوازعه تصويراً مثيراً للتأمل والخيال . . .

وكان العهد القديم جديراً — وما زال — يلفت نظر شعرائنا . .

أما « الإنجيل » فلم يكن أقل لفتاً لشعرائنا من « التوراة » ، وأعظم ما يزخر به من حكمة وبيان ذى طابع شعرى يثوى فى « موعظة الجبل » ومنها :

« طوبى لصانعى السلام »
أنتم ملح الأرض ولكن إن فسد الملح فبماذا نملح
لا يمكن أن تخفى مدينة موضوعة فوق جبل[1]
ولماذا تنظر القذى فى عين أخيك وأما الخشبة التى فى عينك فلا تفطن لها..[2]

وكلمات المسيح — عبر الأناجيل — مليئة بالوعيد للأغنياء . وللعشارين والمرابين ، والمرائين وبخاصة رجال الدين اليهودى[3] . وللمجتمع اليهودى الذى توغل فيه الشر والفساد . . على نحو ما يقول .

« يا أورشليم . . يا أورشليم . . يا قاتلة الأنبياء وراجمة المرسلين . .

كم مرة أردت أن أجمع أولادك كما تجمع الدجاجة فراخها تحت جناحيها . ولم تريدوا . . هوذا بيتكم يترك لكم خراباً[4] . . .

---

(١) إنجيل متى — الاصحاح الخامس .
(٢) متى — السابع .
(٣) مرقس — الثالث عشر .
(٤) متى — الثالث والعشرون ..

« مرور جبل من ثقب إبرة أيسر من أن يدخل غنى فى ملكوت الله »[١]

ومن كلمات المسيح الخالدة :

« إنى أريد رحمة لا ذبيحة . .
من الثمر تعرف الشجرة . .
من فضلة القلب يتكلم الفم[٢] .
ماذا ينتفع الإنسان لو ربح العالم كله وخسر نفسه[٣] .
من كان منكم بلا خطيئة فليرمها بحجر[٤] .
ليس بالخبز وحده يحيا الإنسان[٥] » .

وللسيد المسيح فى حياته ، مجموعة من المواقف ، ذات الدلالات العظيمة التى يستطيع الفن أن يستثمرها ، وينقلها إلى عالمه الخاص ، معبراً بها عن جوهر العلاقة بين الإنسان والحياة . .

من تلك المواقف . . حين دخل إلى الهيكل فى أورشليم « وأخرج جميع الذين كانوا يبيعون ويشترون فى الهيكل ، وقلب موائد الصيارفة ، وكراسى باعة الحمام ، وقال لهم : مكتوب بيتى بيت الصلاة يدعى ، وأنتم جعلتموه مغارة لصوص »[٦] وكذلك موقفه من « مريم المجدلية[٧] » وإحياؤه « لعازر »[٨] وقد كان لهذين الموقفين تأثير خاص فى شعرنا سنذكره فى حينه . .

---

(١) مرقس — العاشر .
(٢) متى — الثانى عشر .
(٣) متى — السادس عشر .
(٤) يوحنا — الثامن .
(٥) لوقا — الثانى .
(٦) انظر : متى — الحادى والعشرون .
(٧) لوقا — السابع .
(٨) يوحنا : الحادى عشر .

وشخصية المسيح مثيرة للخيال ، خارقة للعادة ، يدعونه الرب والإله . ويغفر الخطايا ، وينهر الريح فتصير رخاء[١] ، ويحول الماء إلى خمر[٢] ، ويبرئ الأكمه والأبرص ويحيي الموتى . كما قال القرآن الكريم ، وكما فصلت الأناجيل ، ويقتل ويدفن ثم يقوم بعد ثلاث ويرفع إلى السماء ليجلس عن يمين الرب[٣] . . . ثم هو بعد ذلك بشر ، يأكل الطعام ، ويمشي في الأسواق ، ويدعو نفسه « ابن الإنسان » . .

شخصية بهذه الملامح قريبة إلى عالم الفن . . غير أنها لم تدخل بعد أدبنا العربي[٤] بمثل هذا الخصب والتنوع ، ولكن شعراءنا اكتفوا بالإيماء إليها . . إلى مافي شخصية المسيح من سماحة ونبل . وإلى ما في قصة إستشهاده ، من عذاب وتضحية . . دون محاولة لتجسيم بعض جوانب هذه الشخصية العظيمة في عمل فني كبير ، على نحو ما سنوضح فيما يلي من الفصول . .

ويتصل بقصور استفادتنا من شخصية السيد المسيح ، قصوراً استفادتنا من « الإنجيل » بعامة . . على نحو ما أشرنا عند الحديث عن « التوراة » . . فثمة من المواقف والأحداث ما نستطيع أن نجعله إطاراً لبث مضامين عصرنا لم تنتبه إليها بعد . . ولنذكر قصة يوحنا المعمدان ، « فان هيرودس كان قد أمسك يوحنا وأوثقه وطرحه في سجن من أجل هيروديا امرأة فيلبس أخيه . لأن يوحنا كان يقول له : لا يحل أن تكون لك ، ولما أراد أن يقتله

(١) لوقا – السابع والثامن .

(٢) يوحنا – الثاني .

(٣) مرقس – السادس عشر وانظر : لوقا – الرابع والعشرون ، حيث يلتقي بتلاميذه بعد موته حيا بلحمه ودمه ويشاركهم طعامهم ثم يصعد إلى السماء أمام أعينهم . .

(٤) الاستثناء الوحيد قصة « قرية ظالمة » للدكتور محمد كامل حسين .

خاف من الشعب : لأنه كان عندهم مثل نبي ، ثم لما صار مولد هيرودس رقصت ابنته هيروديا فى الوسط . فسرت هيرودس . من ثم وعد بقسم أنه مهما طلبت يعطيها . فهى إذا كانت قد تلقنت من أمها قالت : أعطنى ههنا رأس يوحنا المعمدان . فاغتم الملك . ولكن من أجل الأقسام والمتكئين معه أمر أن يعطى . فأرسل وقطع رأس يوحنا فى السجن . فأحضر رأسه على طبق ودفع إلى الصبية . فجاءت به إلى أمها » .

أى أهواء تستبد بهذا الحاكم الغشوم . يخرق الشريعة . ويخرج على القانون ، ثم يحبس صوت الضمير ، ويكمم الأفواه ، ثم لا يلبث وهو مخدور أن تستبد به رغبة طائشة من صبية أثارت الكامن من شهواته بخلاعتها .. وأية وحشية تستولى على هذه الصبية فتحمل رأس النبي مجذوذاً لتقدمه لمتوحشة أخرى هى أمها . . ذلك عالم تستبد به الأهواء ، وتتنازعه أرخص الشهوات ، وهو بعد غير بعيد — كثيراً — عن عالمنا المعاصر . . فكم من حاكم غشوم يصنع اليوم فى شرق الدنيا وفى غربها ما صنعه هيرودس . . ومن ثم فان الاستفادة من هذه الحكاية الإنجيلية فنياً ، يعطى للعمل الفنى صفة « العالمية » ويخرج به من إطار « المحلية » . . ترى فيه الأمم صورة من أولئك الحكام تتجدد على الأيام . . فتزداد لها بغضاً ، وعلى أهوائها حرباً . . وتتأكد من خلال العمل الفنى معانى العدل والشرف والنضال الإنسانى . . وفى مثل هذه الاستفادة يكمن المعنى العظيم فى الرجوع إلى التراث الإنسانى . وفى استخدام أساطيره فى الفن المعاصر . . وعلى هدى من هذه النظرة سار كتاب الإغريق — قديماً — ويرجى لفننا أن يسير . .

الفصل الرابع

المؤثرات الأجنبية *
في استخدام الأسطورة في الشعر العربي المعاصر

تمهيد : بين الإحياء والتجديد :

إذا نظرنا إلى شعرنا العربى المعاصر نظرة كلية منذ أن كان البارودى إشارة بعث له حتى يومنا هذا ، فاننا لن نخطئ دورانه فى دوائر ثلاث ، أشبه ما تكون — فى المراحل الأخيرة — بخطوط متوازية . . بحيث نرى معالمها جميعاً إلى اليوم .

الأولى : إحياء التراث :

ويعتبر البارودى المعلم الأول لهذا الاتجاه ، وشوقى وحافظ وأحمد محرم ومحمد عبد المطلب ثم على الجارم وعلى الجندى ومحمود غنيم وأضرابهم من الذين يحيون بين ظهرانينا اليوم ، ويتفاوتون قلة وكثرة فى الأقطار العربية المختلفة . . من المحافظين على قيمة . . .

وقد ردت هذه المدرسة (وسنستخدم هذا الاصطلاح تجاوزاً) إلى الشعر العربى جلاله اللغوى ، وصدقه الفنى — بصورة عامة — وخاصة مما لحق به فى عصور التخلف من زيف وركاكه . .

وقد تأثر بعض شعراء هذه المدرسة بالثقافات الأجنبية ، وبدعوات مدارس التجديد مما نجد آثاره فى تراثهم . . فكان لشوقى حكاياته عن الحيوان — متأثراً بلافونتين — ومسرحياته الشعرية ، التى تعتبر ريادة حقيقية للمسرح الشعرى ، وسار على أثره عزيز أباظة . . مقتدياً . . ومتمثلا . .

وكان لغيرهم من الآثار القصصية ، والمحاولات التمثيلية ، ما ينضوى تحت فن هذين الشاعرين ، ولا يمثل ملامح مميزة فى حياتنا الشعرية . .

ومع هذه المساهمة ـ من شعراء هذه المدرسة ـ فى الاتجاهات الجديدة للشعر العربى ؛ ومع تأثر بعضهم العام بالثقافات الغربية المختلفة . . فان استيعاب معجمهم الشعرى ، وأغوار اتجاهاتهم الإنسانية . وانصراف الغالبية منهم إلى أغراض تقليدية (انظر دواوين : الجندى والأسمر وغنيم والجزء الثالث من الشوقيات ـ على سبيل المثال) وقلة تجديدهم فى الصورة الشعرية ، أو تطوير القوالب العروضية الموروثة ، وامتياحهم من الثقافة العربية القديمة . . استيعاب كل ذلك فى شعرهم يصلنا إلى الإحساس بأن حركتهم تتم داخل تراثنا الشعرى . . وتعتبر إمتداداً أو إحياء لقيمه ومفاهيمه . .

الثانية : تطوير التراث :

وتضم المجددين من الشعراء حتى الحرب العالمية الثانية . . وهم من عرفوا بمدرسة الديوان ، شكرى والعقاد والمازنى ، والمجددين من شعراء المهجر . . أمثال نعيمه وجبران وأبى ماضى ، ومن شعراء أبولو أمثال على محمود طه والشابى والهمشرى وصالح جودت وأبى شادى واضرابهم ، وأتباع الرومانتيكية والرمزية من معاصرى أبولو فى لبنان . أمثال إلياس أبى شبكة وصلاح لبكى وسعيد عقل . .

وهؤلاء يتأثرون بالرومانتيكية فى نظرتها الشاملة إلى العالم ، وإحساسها بحياة الطبيعة ، وتقديسها للحب وللجمال ، ثم نزعتها إلى تمجيد الألم ، وإلى الثقة المطلقة بالعاطفة والخيال . . أما الشاعر سعيد عقل فقد وقع تحت التأثير المذهبى للرمزية . . بينما شاع التأثر العام بالرمزية . فى تعميقها لفهم واستخدام الخصائص الصوتية والموسيقية ، ونظريتها فى العلاقات ؛ بين شعرائنا المجددين جميعاً . .

وبهذا تكون المؤثرات الأجنبية القوية فى شعراء هذه المدارس . . هى : الرومانتيكية والرمزية . . وقد حاول شعراؤنا بما استفادوه من هاتين المدرستين أن يطوروا الأداء فى الشعر العربى ، وأن يثروا بالتنويع موسيقاه ؛ وأن يلونوا صوره بهذه الألوان العاطفية الملتهبة عند الرومانتيكيين ، وأن يستغلوا ما دعا إليه الرمزيون من تراسل الحواس ، وخصائص الأصوات فى الإيحاء . . .

ثم حاولوا . . أن يعمقوا الإحساس بوحدة القصيدة . وصدق التجربة ، وذاتيتها غالباً . .

وبهذا اختلف شعر هذه المدارس عن شعر مدرسة الإحياء . . فى معجمه وصوره وبواعث تجاربه . . ولكنه لم يخرج عن تراثنا الشعرى ، فظلت للقافية وللبحر الشعرى ضرورتهما فى بناء القصيدة ، وظل ما حاولوه من تجديد أشبه بالتغيير فى الديكورات الداخلية لمعبد ثابت الدعائم ، ولهذا لم يبت هؤلاء الشعراء صلتهم بالتراث . بل واصلوا قراءته ، والإعجاب بما لدى الشعراء الكبار من أصالة وقوة وعمق صلة بالحياة الإنسانية . . . لأنهم لم يجدوا المسافة بعيدة بينهم وبين بعض الاتجاهات الشعرية فى هذا التراث الضخم ؛ كشعر العذريين فى العصر العباسى ، والتأمل ، وفلسفة الوجود فى شعر أبى تمام والمتنبى وأبى العلاء ، ونزعة اللامبالاة ، والتهافت على الاستمتاع فى شعر الخمريين والحسيين أمثال أبى نواس . . فهو شعر قد استوعب الحياة الإنسانية مدى قرون عدة ، عاشها شعب عظيم فى أوج حضارة إنسانية مزدهرة . . ومن ثم فإن كثيراً من بذور التجارب التى عكف عليها المجددون من شعرائنا فى هذه المدارس كانت واضحة الوجود فى تراثنا . . وكانوا هم بذلك غير مقطوعى الصلة به . . لغة وتجربة .

. . .

ولهذا فان النظرة العميقة لشعر هذه المدارس تعتبره محاولات تطويرية لتراثنا الشعرى ، وتعتبر جهودها من قبيل تطعيم الشعر العربى باتجاهات — وخصائص الرومانتيكية والرمزية الغربية . .

ومن ثم كان الالتفات إلى الأساطير كمصدر من أهم مصادر التجربة الشعرية أكثر بروزاً فى شعرهم ، على نحو ما كان بارزاً فى شعر الرومانتيكيين والرمزيين الذين تأثروا بهم . .

الثالثة : الخروج على التراث :

وهى المدرسة التى اتضحت معالمها بعد الحرب العالمية الثانية ، وعرفت باسم مدرسة الشعر الحر ، وقد وجدت بذورها فى شعر المجددين الذين ذكرناهم ، والمحاولات الرائدة لفريد أبى حديد وباكثير فى ترجمتهما بعض آثار شكسبير شعراً متحرراً من التزام القافية والكم التفعيلى للأبحر الخليلية . .

وإذا كانت هذه المدارس — إلى الآن لم تستطع الخروج الكلى عن تراثنا الشعرى ؛ فان ذلك لا يمنع من القول بأنها تعيش محاولة الخروج عن هذا التراث ، فان بعض المتأخرين من شعراء هذه المدرسة لا يكاد يصل بين شعره وبين الشعر العربى سوى أنه مكتوب بحروف عربية ، ومكون من كلمات عربية . . أما طريقة تكوين الجملة ، والتعبير بالصورة ، وبناء القصيدة ، فيكاد لا يمت بصلة إلى الشعر العربى . .

على أن تراث رواد هذه المدرسة ، وشعرائها الكبار ، أمثال صلاح عبد الصبور والسياب والبياتى وخليل حاوى ونازك . . لم يبت صلته — بعد — بالشعر العربى . . لأنه ما زال يحيا فى حدود ما تقبله النفس العربية فى تكوين الصورة الشعرية ، وبناء القصيدة ، وإن كان قد اختار

أن يتحرر من عروض الخليل ، ومن التزام القافية ، وأن يمارس إبداعه فى حدود الأبحر العروضية الستة المعروفة بتماثل تفاعيلها وهى : الكامل والرجز والمتقارب والمتدارك والرمل والهزج . . فهذه البحور تتكون من تكرار التفعيلات : متفاعلن ، مستفعلن ، فعولن ، فاعلن ، فاعلاتن ، مفاعيلن . . مرات محددة تحقق التقابل الموسيقى بين شطرى البيت فى عروض الخليل . . فلم يلتزم شعراؤنا بهذا العدد المحدد للتفاعيل بل توسعوا بالزيادة والحذف طبقاً لمقتضيات شعورية آنية ، تنبع من داخل القصيدة . . غير أن صلة شعرهم بالبيان العربى ما زالت موجودة . . فليس ثمة بينونة عن هذا البيان ، بل مساهمة فى تنمية ما ذهب إليه المجددون من قبلهم من تطعيم وتطوير

وقد كثر كثرة لافتة التجاء شعراء هذه المدرسة إلى الأساطير ، واستخدامها على نحو موسع فى مصادره ، وفى توظيفه فى البناء الشعرى . .

وقد كانوا واقعين تحت تأثير شاعر غربى معروف ؛ هو الشاعر الإنجليزى المعاصر ت . س. اليوت .

ومن ثم فان المؤثرات الأجنبية فى استخدام شعرنا العربى المعاصر للأسطورة ، ترجع فى صورتها العامة إلى :

١ - تأثير لافونتين فى شوقى فى حكاياته عن الحيوان .

٢ - التأثير الرومانتيكى .

٣ - التأثير الرمزى فى سعيد عقل بخاصة .

٤ - تأثير إليوت فى مدرسة الشعر الحر .

١ - تأثير لافونتين فى شوقى :

تلقف شوقى ذلك الفن ؛ الذى يستطيع الشاعر من خلاله ، أن يبث

أفكاره ووجهات نظره فى الأشياء من حوله ، وفى الناس ، وفى علاقة المجتمع بالساطة ، وعلاقة الجمهور بالحكام ، وعلاقة التقدم بالحرية ، دون أن يجاب على نفسه ما يجب أن يكون بمنأى عنه من غضب المجتمع أو السلطات .

ولقد كان هذا فيما يبدو الهدف الأول من إنشاء « كليلة ودمنة » حيث ورد فى مقدمته أن « السبب الذى من أجله عمل بيدبا الفيلسوف الهندى رأس البراهمة لدبشليم ملك الهند كتابه ، وجعله على ألسنة البهائم والطير صيانة لغرضه فيه من العوام »[1] .

وكان هو الغرض ذاته من نقل ابن المقفع لهذا الكتاب ، وقد ذكر فى توطئته أن هناك فى تلك الحكايات غرضاً أقصى لا يدركه إلا الفلاسفة خاصة[2] .

وإذا كان صحيحاً ما ذكره بعض المؤرخين من أن نقل ابن المقفع لكليلة ودمنة كان سبباً فى القضاء عليه ، حيث رأى أنه « لا يستطيع أن ينقد الخليفة (المنصور) وبطانته ، نقداً صريحاً . فرأى أن أسلم طريقة أن يترجم هذا الكتاب ، ويزيد فيه ، ليعمل الكتاب فى الخلفاء والرعية ما فعله كليلة ودمنة فى الهند وفارس »[3] .

فلعل ذلك سبب ما نجده مبثوثاً فى الحكاية الأولى من حملة على السلطان ،

---

(١) كليلة ودمنة — باب مقدمة الكتاب ص ٦ ط وزارة المعارف العمومية سنة ١٩٢٨ .

(٢) السابق ص ٤٧ .

(٣) أحمد أمين — ضحى الاسلام ج أول ص ٢٢٨ ، ٢٢٩ ط خاصة .

وإدانة لقوته ، وإقرارٌ بغدره الدائم ؛ وتوصله بالحيلة والغدر إلى إحكام الأغلال حول رقاب تابعيه ، وضرورة البعد عنه حيث لا يجترئ على صحبته إلا أهوج ، « وقد يقال : خير السلاطين من عدل فى الناس ولو أن الأسد (السلطان) لم يكن فى نفسه لى إلا الخير والرحمة ، لغيرته كثرة الأقاويل ؛ فإنها إذا كثرت لم تلبث أن تذهب الرقة والرحمة »[1] . . على أن ذلك فى الحقيقة لا يستر سفور النقد المباشر للسلطان ، أو لفساد العقائد أو العادات الشعبية ، فيظل متستراً بأغراضه ، منجى — كما ذكرنا عن مقدمته — عن لجاجة العوام . . .

وقد أفاد شوقى من « لافونتين » كيف يستطيع فنياً أن يخفى أغراضه وأن يبث مضامينه دون أن يقع تحت طائل السلطة ، سياسية أو اجتماعية . . . فالمهارة الفنية التى بلغها لافونتين فى حكاياته قد تأثر بها شوقى وبها قد عرف أكمل الوسائل الفنية فى هذا الشكل التعبيرى فى أن يتحدث بما يشاء حديثاً متستراً لاشية فيه لشبهة ، ومع ذلك فهو واف بغرضه من القول ، مبلغ رسالته إلى قومه . . لأن طبيعة الإنسان — كما قال شارل أوبرتان فى كتابه خرافات لافونتين — تبقى ملحوظة أبداً : ومعنى ذلك أن تظل شخوص الحيوانات التى تتحرك داخل الإطار القصصى شفافة عن أهدافها البعيدة . . .

فأثناء وفادة شوقى إلى فرنسا ، قرأ « لافونتين » الذى برع فى ذلك الفن ، وأفاد فى بث مضامينه الأخلاقية والثورية ضمن تلك الحكايات الطريفة التى تجتذب كل قارئ بما فى عالمها من مفارقات ، وما فى تشكيلها الفنى من جودة واتقان . . فحاول شوقى أن يجرب قدرته الفنية على نحو ما يقول : « وجربت خاطرى فى نظم الحكايات على أسلوب (لافونتين)

---

(١) كليلة ودمنة ص ٨٧ وانظر ص ٦٤ ، ٦٦ ، ٨٣ .

الشهير ، فكنت إذا فرغت من أسطورتين أو ثلاث أجتمع بأحداث المصريين . وأقرأ عليهم شيئاً منها فيفهمونه لأول وهلة ، ويأنسون إليه »[1] .

وواضح – مع وجود كليلة ودمنة فى التراث العربى ، وضرورة اطلاع شوقى عليه أن لافونتين كان مصدر التشكيل الفنى لحكاياته . . حيث تقتصر كل قصيدة على حكاية واحدة ، تشف عن مضمونها فى دقة ، بينما تتداخل حكايات كليلة ودمنة ، وتتفرع الحكاية من الحكاية ، ويفضى المثل إلى مثل جديد (وهذا طابع الأصل الهندى)[2] ثم تسير على طريقة من الاستطراد ، وعدم الدقة الفنية فى استخدام الحيوانات كأقنعة للأفكار وكرموز للحياة الإنسانية . . حيث ينسى الحاكى أنه يتقمص شخصية حيوان ، فيتحدث عن الإنسان مباشرة ، وبذلك يخرج عن حدوده الحيوانية المفروضة فنياً ، إلى الحدود الإنسانية التى كان من المفروض أن يومئ إليها دون أن يصرح . .

فكثيراً ما نجد الحيوان يتكلم قائلا : فالرجل كذا . . كما قال الأسد فى « باب الأسد والثور » عندما أعجب بفطنة دمنة : أن الرجل ذا العلم والمروءة . . . الخ .

وبذلك يتداخل عالم الحيوان فى عالم الإنسان ، ويختلطان فى غير نظام فنى . . وكذلك نجد أن الشخصيات فى كليلة ودمنة قاصرة فى تصويرها الفنى . . حيث يصعب كثيراً جعلها رموزاً لعالم الإنسان ، فليس هناك تفاوت كبير بين المستوى الإدراكى والشعورى لكل شخصية من الشخصيات ؛ فى الحكاية المشار إليها . . يسير الكل فى مستوى واحد . . فكل من كليلة ودمنة وشتربة يتفلسف ، ويضرب الأمثال ، ويسرد الحكايات . . .

---

(١) مقدمة شوقى لديوانه – ط أولى .

(٢) انظر : الحكاية الخرافية ص ١٩٧ .

ويتحدث عن العقل والحكمة وعبرة الحياة ، وعن طبيعة العلاقة بين السلطان والرعية دون فروق دقيقة بين كل منهم . . صحيح أن الطابع العام لدمنة هو القناعة والحكمة ، واشترية دو الغفلة ، لكن شتربة — فى ثنايا الحكاية — لا يأخذ الأمور أخذاً هيناً ، بل نجده يدقق ويفحص . ويراود الفكر ، ويلتمس العبر . .

ثم أننا نحس بفكر الرواة ، ونجده يتدخل بين كل آونة وأخرى ، فتفرض علينا أفكار وآراء من خارج العمل الفنى ، ونحس بأننا فى مسرح العرائس وأن يداً خفية تحرك الدمى ، ولسنا إزاء حياة مضطرمة ، يسرى دمها الحار فى شرايين الأحياء الذين نطالع سيرهم . . وهذا مما يوهن من قوة التأثير الفنى لحكايات كليلة ودمنة . .

ويسير أن نلتمس أصول بعض الحكايات الشوقية فى كليلة ودمنة ، كما قد توحى إلينا العبارة : « إن الذين يعملون غير أعمالهم ليسوا على شئ ، كالذى . . والضيف الذى يقول : أنا رب البيت »[1] بأنها كانت محور حكاية شوقى « الديك الهندى (الاستعمار) الذى التمس ضيافة الدجاج ، فما إن سمح له حتى صاح : دام منزلى المليح . . غير أن — التشكيل الفنى البارع فى هذه الحكاية يرجع — لا محالة — إلى تأثير لافونتين ، كما يرجع إلى عبقرية شوقى التى ساغت هذا التأثير ، وبلغت بهذه الحكايات ذلك المستوى الفائق من النضج والاكتمال . .

ومن ثم ، فانه — بمقاييسنا الفنية المعاصرة — لم يكن بد لشوقى من التأثر تأثراً شديداً بذلك التكامل الفنى الرائع لهذا اللون الفنى عند لافونتين . . . وفيه تتحقق :

---

(١) كليلة ودمنة ص ١٠١ .

١ — وحدة الحكاية . .

٢ — ويقوم كل بدوره المميز الواضح .

٣ — ويتم التناظر — عن طريق الإيماء البعيد — بين عالم الحيوان وعالم الإنسان .

٢ — التأثير الرومانتيكي :

وإذا كنا قد ذكرنا أن الاشارات التاريخية والاسطورية داخل النسيج الشعرى للقصيدة ؛ ظاهرة من ظواهر « معجم الشعر العربى » . . حيث تبدو هذه الاشارات فى الشعر الجاهلى ، وفى اشعار العصور التالية ، وفى شعر كافة المدارس فى شعرنا الحديث . . ربما على ندرة هنا وهناك ، وعلى كثرة طاغية فى شعر مدرسة « الشعر الحر » فيما بعد الحرب العالمية الثانية . .

فان تأثر بعض شعرائنا — فيما قبل الحرب العالمية الثانية — فى اصطناع الاشارات إلى التراث الاسطورى الاغريقى . وفى صياغة قصائد فى موضوعات أسطورية يونانية — على نحو ما نجد عند أبى شادى — وفرعونية على نحو مانجد عند على محمود طه — وعبرية على نحو ما نجد عند الياس أبى شبكة وسعيد عقل . . وعربية على نحو ما نجد عند شرقى وعزيز أباظة . . وغير ذلك مما ستفصله فى الدراسة . .

تأثر شعرائنا فى ذلك يرجع إلى التأثير المباشر والقوى لشعراء المدرسة الرومانتيكية — والرمزية عند سعيد عقل بخاصة — واستفادتها الواسعة من أساطير الاغريق ، وتضمينها أشعارها كثيراً من الاشارات إلى — أساطير

اليونان ، ثم صياغتها أعمالا شعرية خاصة ببعض الأساطير كملحمة بايرون عن « قابيل » وبرو ميثيوس طليقا لشلى وقصيدة فينوس على جثة أدونيس لشكسبير التى عربها العقاد فى الجزء الأول من ديوانه[١] .

وقد استفاضت شهادات شعرائنا وكتابنا على تأثرهم بالشعراء الرومانتيكيين[٢] ، وعزا العقاد هذا التأثر إلى « التشابه فى المزاج ، واتجاه العصر كله » ، كما عزاه أيضاً إلى « تشابه فى فهم الشعر والأدب[٣] »

وكان من نتائج هذا التأثر أن تغلغلت الاتجاهات الرومانتيكية فى الابداع الشعرى وفى النقد الأدبى على السواء فى آثار مدارس التجديد هذه — الديوان والمهجر وأبولو — ومن هذه الاتجاهات محاولة استخدام الأسطورة « كأداة لتوصيل الحقيقة التى يكشف عنها الخيال »[٤] الذى اعتبره الرومانتيكيون الوسيلة الأولى بل السبيل الوحيد — كما يقول كاسيرر[٥] — للمعرفة الانسانية ؛ لأن المعرفة الانسانية بكافة جوانبها ، تقوم — كما يقول كولردج — على عملية إدراك الذات نفسها فى الموضوع ؛ وعملية الادراك هذه لا تتم إلا بواسطة الخيال . . وفى الاساطير ، وهى من نتاج الخيال الاجتماعى للعصور الفطرية ، يتجلى إدراكنا للعالم بوعى يخالف وعينا

(١) انظر ديوان العقاد — ط مطبعة وحدة الصيانة والانتاج بأسوان سنة ١٩٦٧ ص ٢٥ .

(٢) انظر — على سبيل المثال لا الحصر — العقاد : ساعات بين الكتب ص ١١٤ — وديوان « الينبوع » لأحمد زكى أبى شادى حيث لخص سيرة كيتس ، وترجم شعراً لشلى دافتيس منه ، وانظر « إحسان عباس » فن الشعر « ص ٤٦ ، ود . لويس عوض « دراسات فى أدبنا الحديث » ط أولى ص ١٥٧ .

(٣) «شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى » ط ٣ ص ١٩٣ ، ١٩٤ .

(٤) د . محمود الربيعى « فى نقد الشعر » ص ١١٣ وانظر فى الكتاب نفسه الفصل الخامس الذى عقده المؤلف عن « أثر النظرية الرومانتيكية فى جماعة الديوان ص ١٢٣ وما بعدها .

(٥) مقال فى الانسان ص ٢٦٩ . وانظر : د . عبد الرحمن بدوى « أندين » ص ٦ .

على ضوء العقل[١] . . .

وقد مر بنا القول بأن بعض النقاد يقولون بأن الحركة الرومانتيكية كانت حركة وثنية ، لأن فيها رجعة إلى آداب اليونان . . بيد أن استخدام الأسطورة لم يقتصر على الرومانتيكيين ؛ فقد عكف عليها الكلاسيكيون من قبل ، وارتاد مناهلها الرمزيون ، والسرياليون ، ونظرت إليها كل مدرسة أدبية من وجهة نظر خاصة ، واتسعت الأساطير القديمة لكل هذه النظرات مهما تباينت . . فقد كان الرمزيون يدركون أن الشعر ينبغي أن يكون مثالياً ، وأن الفكرة لا يعبر عنها بشكل مباشر ، بل من خلال نقاب من الأساطير الرمزية ، تحبوه قيمة عالمية ، خارجية عن حدود المكان والزمان وأن الشاعر لا ينبغي أن يفيض في القول ، بل أن يومىء مجرد إيماء ، ولذلك عمدوا إلى انتزاع الصور والرموز من الآداب القديمة . باعتبار أنها وحدها استطاعت أن تخلق رموزاً[٢] ، وكان السرياليون يبذلون جهودهم لتحرير الرؤيا . ولضم الخيال إلى الطبيعة ، ولاعتبار كل ما هو ممكن واقعاً ، وللتدليل على أن ليس هناك أى ازدواج بين الخيال والواقع[٣] . . وهى ذات الخصائص التى وجدناها فى الأسطورة فى التمهيد العام لهذه الدراسة . . بل حاول الواقعيون أيضاً أن يستخدموا وأن يطوعوا الأسطورة على نحو ما فعل برنارد شوفى مسرحيته « بجماليون » . . حيث صور داخل إطار الأسطورة المعروف أحداثا واقعية ،وصور شخوصا ومشكلات اجتماعية . .

---

(١) انظر : د . محمد مصطفى بدوى « كوليردج » ص ٨٥ ، د . غنيمى هلال «الرومانتيكية». ص ٧١ .

(٢) انظر : أنطون غطاس كرم « الرمزية والأدب العربى الحديث » ص ٦٥ .

(٣) انظر : لويس باروت وجان مارسيناك « بول إيلوار » ترجمة فؤاد حداد ط دار الكاتب العربى بالقاهرة ص ١٩ .

وقد كان شعراؤنا فى تلك الفترة يقعون تحت تأثير كل هذه المذاهب والاتجاهات . . مع وجود التأثير الأكبر للرومانتيكيين . . فمن الطبيعى أن تلفت نظرهم « الأسطورة » وأن يحاولوا الاستفادة منها على نحو ما رأوا فى تلك المدارس .

والوقوف عند هذا القدر من ذكر التأثر بالمدارس الغربية ، خير — كما نرى — من اصطياد التناظر البعيد ، والشيات التى لا أثر فيها لتأثر أو تأثير . . تلك المسألة التى يوغل فيها البعض ، حتى لقد خيل لأحدهم أن القول بتأثر مدرسة الديوان بالشعر الاوربى بعامة ، وبشعراء المدرسة الرومانتيكية الانجليزية بخاصة ، يتيح له أن يتتبع شيات بعيدة من التشابه ، أو ما يلوح أنه تشابه فى بعض التعابير أو بعض المشاعر بين العقادووردزروث وشلى وكولردج وأضرابهم .

٣ — الرمزية — سعيد عقل :

سعيد عقل شاعر ذو مذاق خاص فى اللغة العربية ، وهو متأثر تأثراً مباشرا أو كاملا بالمذهب الرمزى ، على نحو يتقد حماسة . ويتنجفنا ودعاوى نقدية فى تصميم لا يعرف التراجع أو الاناة . .

ولقد اعتنق عقل كل ما دعا إليه الرمزيون ، وظنه — كله — جديداً على اللغة العربية ، ومفيداً بل ضرورياً للشعر . .

فمن المعروف أن الشاعر الرمزى يستقى تجاربه من الحالات المتولدة فى العقل الباطن ، ومن الأزمات المبهمة فى اللاوعى ، وهو نفس مادعا إليه سعيد عقل . . حين قال : « أرى أن اللاوعى رأس حالات الشعر ،

ورأس حالات النثر الوعى ، قبل ابداعى الشعر ، بل فى ذروة ابداعى

لأكون واعياً فى ذاتى ولا واحداً من الأشياء الواضحة »[1] .

ومثلما رفض الرمزيون الفيض العاطفى لدى الرومانتيكيين ، ووجدوا أن العاطفة فى الابداع الشعرى مثار عناصر نثرية ضارة بوحدة العمل الفنى ودقته ، وتكافؤ الشكل الشعرى مع جوهر التجربة ؛ سمى سعيد عقل « العاطفة » . . « صنم النظامين الأفذاذ »[2] . وقال انه فى ذروة إبداعه لاتخامره أفكار أو صور أو عواطف وهو إن خامره شىء منها أفسد فنه ؛ لأنه يرى أن عناصر الوعى لا ينبغى أن تلعب فى الشعر أى دور .

الانسحاب من عالم الوعى ، وتجريد الشعر من العاطفة ، يصاحبه عند الرمزيين البحث عن وسائط فنية جديدة للايحاء الشعرى . . فالشاعر الرمزى لم يكن يبحث عن وسائل التعبير أو التصوير فى فنه ، بل وسائل الايحاء الشعرية الخالصة . البعيدة عن كل وسائل النثر أو التزيد الواعى ؛ فانتهى الرمزيون إلى نوع من تنقية الأسلوب ؛ من كل زائدة كحروف العطف وأدوات التعليل والشرط والتشبيه وإلى نوع من صقل العبارة ، ونحتها على أكبر قدر من الدقة . والتناسب مع الغاية التى هدفوا إليها ، وهى الايحاء البعيد بما يريدون أن يعبروا عنه . . فخضع العمل الفنى إلى معاودة ودربة على الصناعة ، ودأب على التنقيح ، وانفلات من عالم الحس لأن الرمز إيحائى بجوهره ؛ لا يصور الأشياء المادية بل يحاول أن ينقل التأثير — الذى تتركه هذه الأشياء فى النفس بعد أن يلتقطها الحس . .

ومن أثر هذا التنقيح والمعاودة كانت القصيدة عند عقل : « مأثورة كلامية توصلت بتجارب موصولة — وقل بلقيات — إلى فلذ ، إلى أبيات

(١) مقدمة « المجدليه » ط ٢ ص ١٧ .
(٢) المجدلية : ص ١٨ .

إلى مجموع إيحائى يعطل بتعددية الأصوات وعى المتذوق ، ويتكون فى — لاوعيه بأكثر ما يمكن من مساواة لحالة الشاعر جوهراً وشكل جوهر "[١] .

وكان فرلين يحاول أن يعرى الصورة من مادتها . ويخلصها من قيودها الحسية ، ليخلع عليها لوناً من الضباب المبهم ، فهو لايصف ولايحدث وإنما يتعمد الايحاء ، وهو لا يرسم ولا يصور ، وإنما يضع هالة من الغرابة العجيبة ، وينساب كل ذلك فى قوة غنائية تعبر عما لا يعبر عنه ، تعبر عن الخفايا المنهزمة الهاربة فى أعماق النفس ، وتحتشد فى صورة اشعاعات عاطفية ، وتتولد الصور بواسطة النغم . .

وقد جهد الرمزيون فى أن يستغلوا طاقات اللغة الشعرية ، وأن يكون لتركيب الكلمة ، ثم لمزج الجملة الشعرية : وتغيير العلاقات الداخلية فيها ، وتوظيف موسيقى الشعر توظيفاً عضوياً بحيث يصبح — مزج اللغة — أداة للاشعاع فى نفس المتلقى ؛ مع ما يستتبع ذلك من اجتهادات خاصة حتى ولو أدت إلى الخروج على مألوف الاستعمال ، واختراع اشتقاقات وصيغ خاصة ، أو الرجوع إلى صيغ مهجورة ، وما يقتضيه من مغادرة للعروض واستخراج لأقصى إمكاناته الايحائية حتى ولو أدى ذلك إلى الخروج عليه ، أو اللعب داخله بجرأة ومهارة . . فالمهم استخراج أقصى الامكانات الإيحائية من اللغة والعروض ، حتى يكون الشعر كما قال ادجار ألان بو — أحد الذين تأثرت بهم الحركة الرمزية — : « جدة وطرافة ، وإبداع مخيلة ، وخلق جمال »[٢] . .

ولم تقف بهم هذه الرغبة عند الوصول إلى حد محمود ، وهو التنبيه

---

(١) مقدمة الجدلية ط ٢ ص ٣٧ .

(٢) انظر : أنطون غطاس كرم « الرمزية والأدب العربى الحديث » ص ٢٤ وانظر ص ٤٥ ، ٤٩ ، ٥٣ ، ٦٠ ، ٦٦ ، ٧٤ .

إلى ما فى قدرة الصيغة اللغوية من خصائص التأثير والايحاء وهو تعميق لتفهم ظاهرة لغوية معروفة قبلهم فى جميع الآداب ؛ وفى نقدنا القديم صفحات كثيرة من الاهتمام بالموسيقى الداخلية للبيت . هى بلاريب بدايات الوعى بالخصائص الايحائية للصوت اللغوى : لم يقف الرمزيون عند هذا الحد بل تجاوزوه إلى بدع غريبة كدعوى رامبو أن للحروف الصوتية ألواناً : ومحاولة مالا رمه الاستعاضة بالطريقة الكتابية عن اللغة البيانية ، والروابط المنطقية . والعناية الغنائية ، بحيث أن تأثير الشعر لايفد إلى القارىء عن طريق الأذن بل عن طريق العين . .

وقد صاحب تعميق المعرفة بقدرة الصوت اللغوى على الايحاء وقد ترك ذلك أثراً غير منكور فى الشعر العالمى وفى شعرنا العربى المعاصر اهتمام بنظرية العلاقات ، التى كان الفضل فى الدعوة إليها لبودلير ، وهى : أن الصوت قد يترك أثراً فى النفس شبيهاً بالأثر الذى يتركه اللون أو العطر ؛ فان من هذه المؤثرات ما يترك فى النفس حالات متشابهة . . فمن الطبيعى أن تعبر الأنغام والألوان والعطور عن الفكر . وللفكر علاقة أكيدة بها ؛ لأن الله خلق الكون وحدة كاملة لا تتجزأ .

هذه خلاصة عامة للرمزية ودعواتها كمذهب ؛ استمال طائفة محدودة من شعرائنا المعاصرين — فى طليعتهم بشر فارس وسعيد عقل — ولم يحاولوا أن يستفيدوا — كغيرهم — مما فى هذا المذهب من تنبه إلى القيمة الايحائية لموسيقى الشعر . ومن استغلال لظاهرة العلاقات أو تقارض الحواس فى تعميق الاحساس الشعرى . . كغيرهم من شعرائنا أمثال على محمود طه ، صلاح لبكى ، الشابى ، الهمشرى . حسن كامل الصيرفى . . لكنهم اعتنقوا الرمزية مذهباً لا يتجاوزونه ، بل احتذوا الرمزيين حتى فى مواضيع قصائدهم ، كما نجد لدى بشر وعقل قصائد عن تجربة الخلق الفنى ، وعن

الغناء الذى يجلونه من مراوغة اللفظة . وتصيد العبارة ، وهو موضوع أثير لدى الرمزيين الأوائل .

ولقد كانت عودة الرمزيين إلى الأساطير ، انفلاتا من التعبير المباشر ، ووقوعا على رموز جاهزة استغلتها الآداب القديمة . . وقد كتب « ملارمه » أحد أعلام الرمزية — قصيدة عن « هيروديا » ضم حواراً بينها وبين وصيفتها . . ولعل هذه القصيدة قد أثرت فى عملين شعريين من أعمال سعيد عقل سنعرض لهما فى الفصول التالية . . فقد لجأ إلى الانجيل كما لجأ ملارمه واستخرج شخصية مريم المجدلية على نحو ما استخرج ملارمه شخصية هيروديا . . فى مطولته « المجدلية » . . أما فى مسرحيته « قدموس » فقد استفاد من هذه القصيدة فى استحضار وصيفة « أورب» . . على نحو ما سنفصل فى حينه . .

وبذلك كانت الرمزية مبعث التجاء سعيد عقل إلى الأساطير ، وكانت مبعث اختياره لبعض مصادره ، ومبعث تأثير فى أعماله الأخرى . .

* * *

٤ – إليوت :

١ – فى غضون العشرين من هذا القرن ، لمع نجم ت . س اليوت إثر نشره لبعض مقالاته وقصائده ، وبخاصة قصيدته الشهيرة « الأرض الخراب »[1] . . وهى الفترة التى بدأت فيها مدارس التجديد فى شعرنا

---

(١) The Waste Iand – New York : Boni and Livenight, 1922.

وقد ترجمت إلى العربية أكثر من مرة ؛ انظر :

د . لويس عوض : مجلة « الكاتب » يناير سنة ١٩٦٢ ، دار مجلة شعر : ت . اس اليوت ، السيدة نبيله إبراهيم : الأرض الخراب – تحليل وتعقيب ، مجلة – « المجلة » يناير ١٩٥٩ ، و . د . فائق متى « اليوت » دار المعارف بمصر . . ثم ترجمت فقرات منها عبر كثير من الدراسات الادبية . .

العربى دعوتها — نقداً وابداعاً — متأثرة بالشعر الغربى بعامة ، وبشعر المدرسة الرومانتيكية بخاصة . .

ومعنى هذا أن شعراءنا الذين عاصروا « اليوت » لم يلتفتوا إليه ، بل وجدوا مثلهم فى ماضى الشعر الانجليزى لاحاضره . . فقد كانت الرومانتيكية — كمذهب — قد ماتت فى الغرب ، ونشأت مدارس شعرية أخرى ، وأجيال من الشعراء قد تنكر الكثيرون منهم للرومانتيكية ، وعابوا عليها ما أعجب شعراءنا العرب منها فى ذلك الحين ؛ فقد كانت الحياة الاوربية . اجتماعياً وفكرياً —قد تطورت إلى ايثار النظرة الموضوعية للوجود ، وقد نضجت إلى حد التخلص من سيطرة الذات وطغيانها ، والاعتداء بقدرات الفرد وأهوائه . . وقد مهد لتلك النظرة الموضوعية ماثيو أرنولد الذى نقد كل ماهو ذاتى ، كما كانت البرناسية رفضا للشعر الذاتى ، ودعوة إلى أن يكون الابداع الشعرى على مثال النحت فى استقلاله عن ذات المبدع ، وكانت الرمزية دعوة إلى أن يكون العمل الفنى رهن وسائل الايحاء . . إلى أن كان عزراً باوند وييتس واليوت . . الذين لم يلفتوا نظر شعرائنا العرب إلا بعد ما ينيف على ربع قرن من الزمان . . . .

ومن الممكن أن نلاحظ البون الشاسع بين العقاد واليوت حين نذكر اعتماد العقاد على تلمس سيرة الشاعر ، ومعالم حياته من شعره ، بينما يرى اليوت ألا صلة بين حياة الشاعر وشعره ، بل قد تضر وقائع حياة الشاعر بفهمنا لشعره[١] ..

وتأكيد العقاد على أن الشاعر الذى يعرف من شعره ليس بشاعر ؛ بينما يؤكد اليوت أن الشعر ليس تعبيراً عن الشخصية ، ولكنه هروب

---

(١) Eliot, T.S., on Poetry and Poets, P. 112.

من الشخصية ، وانه ليس تعبيراً عن العواطف ولكنه هروب من العواطف[١]..

واحتقاب العقاد ورفاقه فى مدرسة الديوان لشعر الرومانتيكيين واستلهامهم الذخيرة الأدبية The Goldden treasnry وتواصل وجهات نظرهم النقدية مع وجهات نظر وردزورث وكولودج وشيلى وكيتس . . ورفض اليوت للتراث الرومانتيكى جملة ، ونقضه للأسس النظرية والعملية التى قام عليها ، بل لقد عز عليه أن يجد لها مكاناً فى الآداب . واعتبرها حركة اجتماعية أو سياسية فحسب[٢] . . .

ويستعين العقاد استعانة واسعة بجهود المؤرخين والفلاسفة والمحللين النفسيين فى مجموعة من كتبه ومقالاته عن الشعر وعن الشعراء . . بينما يرفض اليوت ذلك كلية ، ويرى أن يعود الناقد إلى النص الأدبى ذاته ، وأن يتحرك من خلال خصائصه الموضوعية ، لا من خلال علوم أخرى لها مجالاتها الخاصة[٣] . .

وهكذا يشاء القدر أن يكون تأثرنا بالغرب متخلفاً عن اتجاهاته متتبعا لآثار عفى عليها التطور فى تاريخه . .

وقد عرض ذكر اليوت مرة أمام اثنين من كبار شعرائنا ومفكرينا الذين يعتبرون من جيل اليوت ، فتحدثوا عنه حديثاً بين الرفض له والحذر منه ، فقال فريد أبو حديد :

« ومن هؤلاء الذين مسخوا الشعر ، جماعة لم يخرجوا عن الثوب الذى جرت العادة أن توضع فيه المعانى الشعرية الرائعة ، وأذكر مثلا من الشعراء « اليوت » . . فان له بعض مؤلفات ، منها مؤلف جمع فيه أربع

---

(١) Eliot, T. S. Selected prose, P. 29.

(٢) Eliot, T. S., The Sacred Wood, P. 32.

(٣) The Sacerd Wood, P, 16.

رباعيات ، وهذه المجموعة صدر لها تفسير من المؤلف ، وتفاسير أخرى من غيره ، وأعترف أنى حاولت أن أفهم شيئاً من النص الأصلى أو تفسيراته، فلم أستطع ، وخلصت من هذا أن الرجل يتحدث عن نفسه ، إن كان عنده حديث يتحدث به »[1] .

وقال العقاد : وشعر اليوت على غموضه موضع اتفاق بين نقاد الغرب ، وسئل عن ذلك اليوت نفسه . فقال : أنا أيضاً لا أفهمه [2] .. »

ولعل فى هاتين الإشارتين ينطوى بعض السر فى عدم التفات شعرائنا العرب — منذ البداية . إليه ، وارتدادهم إلى التأثر بالرومانتيكين والرمزين.. فلغته الشعرية ، ووسائله الفنية ، ورؤاه وتجاربه غريبة عما كانت النفس العربية تلتمسه آنذاك من الشعر ومن الحياة . . فقد كانت تلتمس نوازع التمرد على التقاليد التى ترعاها القيم السلفية ، والنظم الاقطاعية ، وكانت تلتمس بواعث البناء لمجتمع يحس فيه الانسان بقيمته الفردية ، وحقوقه فى أن يشكل علاقاته بالمجتمع كما يشاء ، فيحب دون قيد ويتزوج دون فوارق ، ويعبر عن فكره دون مصادرة . . وكل هذا يمس قيما وتقاليد وعوائق راسخة فى المجتمع كان عليه ان يتحداها وأن يزلزلها ، وأن يمهد للبناء الاجتماعى الذى يطمح إليه إن لم يستطع هو هذا البناء . . وكانت وسائله فى كل ذلك هى « الأدب » وهو ما أراد الرومانتيكيون أن يحققوا عن طريقه غاياتهم السابقة . . ومن ثم كان لقاء وكان تأثير بين المجددين هنا ، والرومانتيكين هناك ، وكان اليوت الذى يعتبر نتيجة مرحلة

---

(١) فريد أبو حديد « مجموعة البحوث والمحاضرات — مجمع اللغة العربية ٥٩ — ٦٠ » ص ٤١ .

(٢) السابق ص ٤٦ .

اجتماعية ، بعيداً عن مجال هذا التأثير . . إلى أن ظهر تأثيره فى شعرنا العربى — كما ذكرنا — بعد ذلك بما ينيف عن ربع قرن .

وقد كان اليوت شاعراً ، وكان ناقداً ، وكان ثمة صلة عميقة بين شعره ونقده ، وفكره ، وتأثراته عامة . . مما يلزمنا بالتوسع — قليلا — فى الوقوف عند معالم نقده ، وخصائص شعره ، وبخاصة تلك التى أثرت فى شعرنا ، وفى الظاهرة التى نحن بصدد دراستها وهى نوظيف الأسطورة فى البناء الشعرى . . وهى ظاهرة شاعت فى العقد الثانى من هذا القرن فى الشعر الانجليزى الحديث حتى يكاد يوصف بأنه « شعر يسعى لتضافر الجهود من أجل إعادة الاتصال الحيوى بكل ما أثر عن الماضى من ولع بالأساطير ، أو تفكير فى الأعاجيب ، أو تمجيد للقوة ، أو اكتشاف للمزيد من المعانى الجديدة الواسعة»[1] .

وإذا ما تذكرنا ما سلف أن أكدناه من وحدة التاريخ الأوربى والثقافة الاوربية ، منذ اليونان حتى اليوم[2] ، وعمق إحساس كل شاعر معاصر بوجود هوميروس وسلسلة الشعراء الاوربيين المتعاقبين أحياء فى تراثه وفى وجدانه ؛ عرفنا أن « ما أثر عن الماضى » هو عودة لكل التراث الاوربى . . على نحو تمثل بصورة مكثفة فى شعر « اليوت » حيث نجد زخما من التضمينات والاشارات والمقابلات من كل الشعراء السابقين له ليس فحسب فى اللغة الانجليزية ، بل فى اللغات الاوربية كافة . . ونرى تركيزاً خاصاً على التضمين والاشارة من شعر دانتى حيث يعتبر دانتى

---

(١) روزنتال « شعراء المدرسة الحديثه » ترجمة جميل الحسينى ط المكتبة الأهلية بيروت ص ٢٢ .

(٢) انظر أيضاً « ملاحظات نحو تعريف الثقافة » ت . س . اليوت ، ترجمة د . شكرى عياد . مقال : وحدة الثقافة الاوربية » ص ١٣١ .

أثر الشعراء لديه . . لما لعله فى شعر دانتى من نزوع إلى التطهر المسيحى ، والايمان العميق بالكنيسة . وقد كان اليوت كما أعلن . . « كاثوليكياً فى الدين ، ملكياً فى السياسة ، كلاسيكياً فى الأدب ؛ وإذا كان أثر دانتى واضحاً فى شعره فان هناك آثاراً اخرى عظيمة البروز فى هذا الشعر — بجانب المؤثرات العامة — للمدرسة الميتافيزيقية وبخاصة دن وللمدرسة الفرنسية وبخاصة بودلير . . وقد كان دن معاصراً لشكسبير ويعتمد شعره وشعر الذين يتبعون خطاه على قوة الترابط فى تشبيهاته .

ولقد كان الدكتور جونسون أول من أطلق على هؤلاء اسم « الميتافيزيقيين » ، وأصبح هذا الاسم ملازماً لهم بالرغم من انه لاصلة لهم بالفلسفة ، وإنما عنى جونسون أنهم الشعراء الحاذقون فى استعمال المجاز ؛ ففى شعرهم كما يقول[1] — نجد أن أكثر الأفكار نفوراً واختلافاً قد ربطت سوياً بعنف ، ، وأنهم قد نقبوا الطبيعة والفن تنقيباً شديداً للبحث عن الصور والمقارنات والأخيلة . . كما أنهم يكتشفون مادة قصائدهم ويركزونها ؛ وثمة هيكل لفكرة منطقية دائماً هو الذى يربط بين صورهم المجازية المسرفة . .[2] وكثيراً ما وقف النقاد عند أوجه الشبه بين التفننات الصناعية لدى كل من دن واليوت ومنها : نغمة الحديث ، والألفاظ التى هى دارجة وغريبة على نحو مثير للدهشة ، وكلتاهاتين ناشئة من إيمان اليوت بالعلاقة بين الشعر والكلام المحكى ، وتوازى استخدامه لمادة « غير شعرية » . ومنها : التداعى السريع بين الأفكار تداعيا يتطلب خفة رشيقة من القارىء ، وشذوذ النظم ، والتركيب العسير فى الجمل امانة فى نقل الفكر والشعور معاً.

---

(١) انظر : اليزابيث درو « الشعر كيف نفهمه ونتذوقه » ترجمة د . محمد إبراهيم الشوش نشر مكتبة منيمنة — بيروت ١٩٦١ ص ٦٦ ، ٧٦ .

(٢) السابق ص ٧١ .

ومنها خاصة اللمحات الذهنية التى تنجم عن صدمة تحدثها هذه المفارقات غير المتوقعة . ولكن الطريقة التى يحدث بها اليوت تحولات مفاجئة فى — نظمه هى فى الواقع الطريقة التى سار عليها الرمزيون الفرنسيون[1] .

وقد كان البرناسيون والرمزيون — كمدارس شعرية — أول من ثاروا على العاطفية المسرفة عند الرومانتيكيين ، وفى لجوئهم إلى وسائل الايحاء الفنى أول اقتراب من « موضوعية العمل الفنى » . . وقد استفاد اليوت من كل ما قاله الرمزيون ، وما توصلوا إليه فى شعرهم من استغلال للعناصر الموسيقية : والخصائص الصوتية ، ومزج معطيات الحواس ، والبعد عن الوضوح فى شعره . على نحو ما نجده — مثلا — يضمن قصيدته « الأرض الخراب » ما جاء فى « اليوبانيشاد » — وهى سلسلة من المقالات الفلسفية السنسكريتية التى تشكل فى مجموعها جزءا من الفيدا (Vidas) وهو الكتاب المقدس عند الهندوس — تمثيلا لصوت الرعد ، حيث رأى فيما اقتبسه أدق وسائل الايحاء مما يريد . . وفى ذلك اعتماد على قاعدة رمزية معروفة من ناحية ، وتوسيع لمصادره التعبيرية من ناحية أخرى . .

وقد لفت نظره بودلير مما هو معروف عنه من جرأة فى التعبير واستخدام الفاظ كان الخجل يمنع سابقيه من اعتمادها فى لغة الشعر لما فيها من حدة وبعد عما فى الحياة الاجتماعية من مواضعات . . فقد كان بودلير أول من تحدث عن باريس « متناولا مباذلها اليومية ، وكان أول من كال لنفسه التهم بدلا من أن يظهر نفسه بمظهر المنتصر ، لقد كشف بودلير عن جروحه وكسله وضجره لعدم جدوى وجوده فى قلب ذلك القرن الذى وهب الناس فيه انفسهم للعمل الرتيب ، لقد أدخل على الأدب معانى الضجر

---

(١) انظر : ماثيسن « اليوت الشاعر الناقد » ترجمة د . إحسان عباس . نشر المكتبة العصرية بعيداً — بيروت ط ١٩٦٥ ص ٥٣ ، ٥٤ .

الكامن فى النزوات ، والشعور بالاصطرابات العصبية ، والاحساس باللعنة التى تحيق بهذه الأرض[١] » .

وقد وجد اليوت أن هذه « الحدة » لدى بودلير انما هى نتيجة كونه « يملك الاحساس بعصره » فان الشاعر العظيم — لدى اليوت — حين يكتب عن نفسه فانما يكتب عن عصره[٢] . .

وإذا كان قد تأثر بدن فى استفادته من لغة الحديث والكلام المحكى ، والربط السوى العنيف لأكثر الأفكار نفوراً واختلافا . والبحث عن معادل موضوعى غيرى (هيكل منطقى عند دن والميتافيزيقيين) فقد استفاد منه ومن الرمزيين ، خاصية « الاكتناز فى الشكل » حيث كما سبق أن تحدثنا عنهم[٣] ؛ حاولوا تخليص لغة الشعر من كل تزيد ، وصقل العبارة الشعرية والاكتفاء باللمحة الدالة والإيماءة الموحية . . وذلك الاكتناز فى الشكل ، كما تطلبه كل من دن والرمزيين « يعتمد منطقياً فى تأثيره على المفارقات الحادة ، ويفيد أتم إفادة من عنصر المفاجأة ، الذى يعده اليوت ، كما عده بو . عنصراً من أهم الوسائل فى احداث التأثير الشعرى منذ عهد هوميروس »[٤] .

غير أن اليوت كان حلقة من سلسلة ثلاثية ، تضم — إليه — وليم بتلرييتس ، وعزرا ياوند ، فقد انهلت أقوى دفقات الشعر الحديث ، كما يقول روزنتال — من اشعار هؤلاء الثلاثة ، معتمدة على صلتهم بالتقاليد وانجازاتهم الجمالية من ناحية ، وعلى نقدهم الثقافى من ناحية اخرى[٥] . .

(١) روزنتال « شعراء المدرسة الحديثة ص ١٥ .
(٢) ماثيسن « اليوت الشاعر الناقد » ص ٥٨ ، ٦٠ .
(٣) انظر الفقرة الخاصه بالرمزية .
(٤) ماثيسن « اليوت الشاعر الناقد » ص ٥٧ .
(٥) شعراء المدرسة الحديثة ص ١٦ .

وأثر بيتس وباوند فى اليوت كان عظيما . . وكانوا هم المثل السابق فى الاعتداد بالموروث ، وفى اعتماد بناء القصيدة المعاصرة على الاقتباس والتضمين من مختلف الآثار الادبية . وعلى تراسل الاشارات والرموز الأسطورية والتاريخية . .

•

أما ييتس فقد كان يرى أن الشعر فى جوهره لا يقيم وزناً للشعور بالخجل أو المسئولية كما هو الحال فى السياسة : انه يدور فى فلك الوثنية ، والصور الوحشية والآلهة المحرمة لقوة الحياة . . ولقد كان ييدى طوال حياته يسعى لاعادة تجسيد الروح الجامحة الحرة عن طريق الرموز التقليدية التى تحتويها الأساطير والاقاصيص الشعبية القديمة[1] . .

كما أنه فى عدد كبير من قصائده يلجأ إلى استغلال الأحداث المقدسة المستمدة من الأساطير أو الأديان كرموز يجعل منها محوراً تدور حوله هذه الأشعار لكى توحى بأكبر عدد من المعانى»[2] كما كان دائم البحث عن رموز ذات طابع سحرى . .

•

وأما باوند فى كثير من قصائده نجد البطل يرتدى قناع شخصية — أوديسيوس بعض الوقت . . كما نجده يرتدى اقنعة عديدة لكى يتمكن من مقارنة نفسه بعدد آخر من أبطال الأساطير والتاريخ والآداب . . إن اشخاصاً ككونفوشيوس وملاتستا وجون أدامز يتحدثون عن عوالمهم كرجال يناضلون من أجل نظام خلاق ، وعلى ذلك ، فهم يشبهون أوديسيوس الذى كانت مهمته تتلخص فى إعادة النظام الصحيح إلى وطنه ،

---

(١) انظر : السابق ص ٥٦ .
(٢) السابق ص ٦٥ .

ان حكمتهم تشبه حكمة أوديسيوس كما انها تتناول الطاقة الاخصابية الكامنة فى قوة الحياة التى يرمز إليها بوضوح بطل هو ميروس[1] . .

ولقد كان باوند رائداً فى إعادة الحياة للتراث الشعرى من خلال نتاجه الحى المعاصر ، هذه الطريقة التى دعا إليها اليوت ناقداً ونفذها شاعراً ، فكان باوند يتخذ عدة وسائل لادخال ماضى الشعر فى نسيج قصائده « عن طريق الترجمة والاقتباس فى بعض الاحيان ، وغالباً ما يكون ذلك عن طريق اشارات ضمنية وعلى لسان المتحدث . وفى أحيان أخرى يتخذ اسلوب شاعر آخر ولهجته ، أو يخلق منظراً يضع فيه جميع الشعراء القدامى الاثيرين لديه ضمن إطار المغزى الفكرى للقصائد ، ولكنه لاينسى فى الوقت نفسه أن يبرز خصائصهم الفريدة »[2] . . وبهذا كان كل من ييتس وباوند خطوة رائدة على الطريق الذى سلكه اليوت . . ناقداً وشاعراً ؛ وكان باوند الشاعر الذى أهدى إليه اليوت قصيدته « الأرض الخراب » الشهيرة باعتباره « الصانع الامهر » والتى لم تطبع إلا بعد أن حذف باوند نصفها ، وكان هو واليوت بالإضافة إلى الفيلسوف الشاب هولم Hulme الذى خلف بعض صفحات قليلة ، ولكنها بالغة الدلالة على عمق نظرته إلى الابداع الفنى ، وقد تأثر اليوت به فى بعض جوانب فكره الابداعى والنظرى . . هؤلاء الثلاثة كانوا فى غضون العقد الثانى من القرن العشرين يكونون ما يعرف بالمدرسة التصويرية Lmagism تعبيراً عن التقائهم عند ضرورة تأثر الابداع الفنى بمنجزات الرمزية ، ورفض العاطفية المسرفة لدى الرومانتيكيين ، والمعالجة المباشرة للموضوع ، والقصد والدقة فى

---

(١) شعراء المدرسة الحديثة ص ١٠٣ ، ١٠٤ .

(٢) شعراء المدرسة الحديثة ص ١٠٨ .

استخدام الكلمات . وأن يكون النظم تابعاً لتدرج النغم الموسيقى . لا لتتابع الايقاع المتساوى . .

ومن هذا ندرك مدى تأثير كل من ييتس وباوند على النهج الذى اتخذه اليوت فى شعره وفى نقده على النحو الذى سنعرض له . .

ولكن ثمة روائى إنجليزى معاصر لاليوت كان له إلى جانبهما تأثير كبير عليه هو جيمس جويس ، صاحب الرواية الشهيرة « عوليس » التى تجمع بين عدة نماذج معروفة من التخيل (الرواية البيوجرافية ، الرواية النفسية ، الرواية الرمزية) . . انها حوار داخلى طويل : بل اجترار لأفكار لا ربط بينها إلا قانون تداعى الأفكار ، بل هو سلسلة من الاشارات السريعة تمثل المجرى الطبيعى للفكر . ويسيطر عليها الاهتمام بالشئون الجنسية ، أما الأسلوب فمن النثر المتقطع المحطم ، إلى معارضات للأسلوب الخطابى والأسلوب الأنيق . . وله فى بعض الأحيان فقرات غريبة حتى يختلط الشعر بالعبارات الجريئة المكشوفة اختلاطاً غريباً ؛ وجويس يحصر تجربته فى الزمان . فنى مدى أربعة وعشرين ساعة فحسب يتجول بنا عوليس داخل الردهات والدهاليز السرية فى نفس الانسان . . انها رحلة عبر الوجود الداخلى للانسان ؛ على نحو ماكانت رحلة عوليس هو ميروس ومغامراته عبر الوجود الخارجى . . ولقد قال اليوت : « ان جويس حين استغل الأسطورة ، حين صنع توازياً مستمراً بين القدم والحداثة ، فانما اتبع نهجاً سيؤثره الآخرون بعده ولابد ، ولن يكونوا مقلدين أكثر من تقليد العالم الذى يستخدم مستكشفات انشتين فى متابعة أبحاثه المستقلة ، وما طريقته إلا ضبط سببية العبث والفوضى التى تسمى التاريخ المعاصر ،

وهى أول خطوة نحو جعل العالم الحديث ممكناً فى الفن »[١] . .

ولعلنا من استعراضنا السريع لتأثيرات كل من دانتى ، والميتافيزيقيين وبخاصة دن . والرمزيين وبخاصة بودلير . وييتس ، وباوند وجيمس جويس ؛ ندرك بعض خصائص « اليوت » فى فكره النقدى ، وفى أسلوبه الشعرى . وبنائه للقصيدة .

٤ ــ فقد كان الشعر لدى الرومانتيكيين ــ بصورة عامة ــ فيض عاطفة وتدفق الهام . . أما الشعر لدى اليوت فعملية إبداع تستوجب كثيراً من الجهد وكثيراً من النقد الذاتى ، وكثيراً من البعد عن العاطفية المسرفة للشاعر ، حتى يمسى العمل الشعرى عملا موضوعياً له حياته الخاصة به المنفصلة عن حياة الشاعر ، وليس معنى ذلك أن يستحيل إلى تقديرات عقلية ، وقضايا ذهنية . فعقل الشاعر يعمل ولكن بصورة غير منظورة .

وقد شبه إليوت تدخل العقل وعدم بروز هذا التدخل فى العمل الفنى بصورة علمية دقيقة فى قوله : « عندما يختلط الأوكسجين وثانى أكسيد الكربون فى وجود خيط من البلاتين يكونان حامض الكبريتيك ، ولا يتكون هذا المركب الجديد بدون وجود البلاتين ، ومع ذلك لايحمل الحامض الجديد أثراً من آثار البلاتين ، ويبدو البلاتين ذاته وكأن لم يتأثر ، يتبقى كما هو ساكن ومحايد . وعقل الشاعر هو ذلك الخيط من البلاتين ، وقد يستخدم هذا العقل خبرة الشاعر ذاته استخداماً جزئياً ، وقد لايستخدم سوى هذه الخبرة ، ولكن كلما اقترب الفنان من الكمال انفصل فى أعماقه

(١) انظر : ماثيسن « اليوت الشاعر الناقد » ص ٩٨ ، وبول دوتان « الأدب ــ الانجليزى » ص ٢٩٦ ، وانظر : د . صقر خفاجه « هوميروس . شاعر الخلود » ص١٤١ .

الرجل الذى يعانى والعقل الذى يخلق ، وقارب العقل الكمال فى هضم وتحويل المشاعر التى هى مادته[1] » .

وفى انفصال الرجل الذى يعانى عن العقل الذى يبدع لدى الفنان الحق ، بينونة كبرى بين إليوت وبين الرومانتيكيين : حيث يعتد الرومانتيكيون بالعاطفة فى الحياة وفى الشعر ، بينما يرى إليوت أن عواطف الشاعر ليست فى ذاتها هامة ، بل إن مركز القيمة قائم فى الأنموذج الذى نصنعه من مشاعرنا ، وليس فى مشاعرنا ذاتها . . فالشعر الخالد — لديه — هو دائماً تصوير للفكر والشعور بتقرير الأحداث فى العمل الإنسانى أو الأشياء فى العالم الخارجى[2] .

ومن هنا نصل إلى أهم نظريات اليوت النقدية وهى « المعادل الموضوعى » حيث يرى أن عمل الشاعر الدائب هو البحث عن صورة تعبيرية موضوعية تكافىء مشاعره وأفكاره . . أو على حد قوله : « سلسلة من الأهداف ، وموقف معين ، وسلسلة من الأحداث التى تتكون منها جميعاً معادلة تلك العاطفة المعينة بحيث يتم تحريك هذه العاطفة حالما يقدم الشاعر الحقائق الخارجية التى ينبغى ان تنتهى بتجربة حسية »[3] .

وإلى جانب تجريد القصيدة من عناصر « الشخصية » والبحث عن « المعادل الموضوعى » للشعور وللفكر ، هناك نظرية « اليوت » فى الصلة بالموروث ، وضرورة إحياء الشاعر فى شعره لاسلافه من الشعراء على نحو

---

(٢) « مقالات فى النقد الأدبى » لإليوت ترجمه د. لطيفة الزيات من مقالة « التقاليد والموهبة الفردية » التى كتبها إليوت (١٩١٩) . ص ١٤ .

(٢) انظر مايثين « إليوت الشاعر الناقد » ص ١٣٢ .

(٣) روزنتال « شعراء المدرسة الحديثة » ص ١٢٣ .

يرى التاريخ الشعرى من خلال نتاجه – وحدة حية متفاعلة . . وقد كان شعره « شاهداً على كيفية بقاء ما يقرؤه حياً فى ذهنه ، وعلى تصوره أن الشعر « كل حى لكل شعر كتب من قبل » فهو يرى علاقة تكامل بين الحاضر والماضى الحى . ويعتقد ان من الضرورى للشاعر أن يكون على وعى « لا بما هو ميت بل بما هو حى » ولذا فهو بطبيعة – الحال يعتقد أيضاً أن من علامات الشاعر الناضج « لا انه يختزن الموروث الذى ظل من قبله معطلا ، بل انه يعيد جدل أكبر عدد ممكن من طاقات الموروث المفككة »[1].

وللاستفادة من الموروث استفادة صائبة من الضرورى أن يتمتع الشاعر بالحس التاريخى ، الذى يتضمن إدراكاً لمعنى الماضى وشهوده فى الحاضر معاً ، « والحس التاريخى يضطر المرء أن يكتب وقد تمثل جيله فى مخ عظامه ، وهو – مع ذلك أيضاً يحس بأن الأدب الأوربى منذ هوميروس ، وأن أدب بلده كله فى نطاق ذلك . لهما وجود معاً وفى آن واحد ، وأنهما يؤلفان نظاماً مجتمعاً فى آن معاً »[2] .

وتعتبر نظريتا « المعادل الموضوعى » Objective Correlative و « الصلة بالتراث » أهم نظريات إليوت النقدية ، وأكثرها تأثيراً فيمن تأثروا به . . وثمة له آراء جديرة بالتأمل فى صلة الشاعر باللغة ، ورسالته الشعرية لقومه ؛ فهو يرى أن واجب الشاعر نحو اللغة « المحافظة عليها وتطويرها » وأن الشاعر الأصيل حين يعبر عن مشاعر الناس يغير أيضاً من طبيعة هذه المشاعر ، إذ يجعلها محسوسة بشكل أوضح ، ويزيد من وعى الناس بما كانوا

---

(١) ماثيسن « اليوت الشاعر الناقد » ص ٤٦ .

(٢) ماثيسن « اليوت الشاعر الناقد » ص ٧٣ .

يشعرون به فعلا ، وبذلك يعلمهم شيئاً ما عن أنفسهم[1] . . .

٥ ــ بعد هذا القدر الموجز من عرض فكره النقدى نعرض لخصائص إليوت فى نتاجه الشعرى . . متلمسين ملامح تأثراته بالسابقين والمعاصرين وملامح مذهبه النقدى . . .

فى النسيج الشعرى :

١ ــ يتميز بالجسارة اللغوية . حيث لا يعف عن الاستفادة من « اللغة المحكية » موردآً لها على نحو يثرى قصيدته بالإيقاع الواقعى للحياة . . وهى تستثير معها « الحدث » الذى تجسدها ، ويدخلها فى النسيج الشعرى على نحو ديناميكى بعيداً عن أن تكون « كليشهات » يرصع بها الأسلوب ، كما نجد عند بعض من تأثروا به فى هذا الجانب من شعرائنا المعاصرين . . الذين رقعوا أساليبهم بعبارات الحكى اليومى دون أن تحتقب معها مثيراتها الواقعية ، وزخمها الشعورى ، ودون أن تكسب دلالات جديدة من خلال وجودها الحى فى بنية القصيدة . .

٢ ــ التضمينات من أشعار الآخرين : وهى تضمينات غاية فى العمق . لا تقصد لذاتها بل لإحياء دلالات معينة ، كاقتباسه فى « الأرض الخراب » وصفاً لكيلوبترا شكسبير وهى تجلس على عرشها الملكى الباهر ، قرنه بصورة واقعية من حياة امرأة سليلة أرستقراطية قديمة تعانى الملل والسأم من الحياة . وتمضغ لا معنى الوجود ، وتحس باهتراء الروابط بينها وبين بنى البشر ، حتى أقرب الناس إليها ، ومن كان ينبغى أن يكون مثار مودة ، وأنس

---

(١) انظر مقالته « المهمة الاجتماعية للشعر » ضمن « مقالات فى النقد الأدبى » ترجمة د. لطيفة الزيات .

روحى ، هادفاً من اقتران هاتين الصورتين إلى وضع النقيضين : الترف الأرستقراطى الباهظ فى المادة . والعقم والفراغ فى الروح ، وفى إدراك المعنى الحقيقى للوجود الإنسانى . .

وكاقتباسه — فى الأرض الخراب أيضاً — من أوبرا « تريستيان وإيزولد » لفاجنر « الأغنية التى يقوم بغنائها أحد النوتية الصغار على ظهر السفينة التى تحمل إيزولد إلى كورنوول »[1] ليصور بساطة الحب ، ويستثير فى تيرزياس — الراوية — ذكريات البراءة والطهر ؛ ثم ليستدعى النهاية الفاجعة حيث غدر ميلوت بصديقه تريستيان ، وأصابه بجراح خطيرة ، وبذلك تتجدد قصة قابيل وهابيل ، قصة الصراع بين الخير والشر . . . . الذى لا يترك البراءة الإنسانية دون أشراك الهوى والإثم . .

وتتسع هذه التضحيات اتساعاً كبيراً ، حتى ليصعب — فيما أرى — على كل من ليس له إلمام كاف بالتراث الأوربى أن يقرأ إليوت قراءة جيدة ؛ فهو خلاصة مركزة لهذا التراث . . وتتصل هذه التضمينات الأدبية بالملمح الثالث فى النسيج الشعرى عند إليوت وهو :

٣ — الإشارات والرموز الأسطورية والتاريخية والثقافية . . وهو يوردها على نحو يصهرها داخل النسيج الشعرى ، وينمى بها البناء العضوى للقصيدة ؛ ومن ثم تصبح جزءاً من كيان القصيدة ، ومبعث ثراء وتكثيف فى دلالاتها . . وهو يرى فى هذا التكثيف ضرورة للشعر المعاصر ؛ حيث يتسع العالم أمام الشاعر ، وترحب معرفته بالماضى وبالحاضر . . وتعجز

---

(١) د. فائق متى « اليوت » ص ١٠٢ .

أدواته التعبيرية عن الإلمام بكل هذه المعارف المترامية . . ومن ثم فانه يصل بالتضمينات الأدبية والإشارات التاريخية والأسطورية إلى وسيلة لضغط معارفه ، وتركيزها ، وتقديمها عن طريق التكثيف الشعرى .

وفى هيكل القصيدة : ١ – يبحث إليوت عن « مبنى كلى » يجعل لقصيدته كياناً عضوياً موحداً ، وقد حدا به ذلك إلى البحث لقصائده عن « أساس قائم خارج نفسه على نمط موضوعى غيرى من الأساطير[١] » ، وقد وجد هذا الأساس لقصيدته « الأرض الخراب » فى أساطير الموت والانبعاث ، وفى أسطورة الكأس المقدسة ، وقد أشار إلى أن كتاب « جيمس فريزر » الشهير : « الغصن الذهبى The Golden Beough » كان مصدر الفكرة الأولى ، ففيه يعرض فريزر للعقائد الفطرية الأولى التى اتخذت من تموز فى بابل ومن أدونيس لدى الفينيقيين والإغريق ومن أوزيرس لدى المصريين ، رمزاً لتعاقب الازدهار والجدب ، ونسجت حول كل منهم عديداً من الشعائر والطقوس . . كما أشار إليوت إلى أن كتاب مس جى وستون « من الشعائر إلى الرومانس From Ritual to Romance» كان مصدر أسطورة الكأس المقدسة . . وقد تعلم منه أن ثمة نمطاً يتكرر فى شتى الأساطير ، هو ذلك التشابه الأساسى بين الأساطير الزراعية التى تدور حول ازدهار التربة ، وبين أساطير الخصب التى تتناول عودة الفحولة إلى الإنسان ، والقصة المسيحية عن النشور والبعث وأساطير الكأس المقدسة التى تتصل بالطهارة . . و « هذه الأساطير جميعاً تصدر من منبع واحد يكمن فى الإيقاع الأساسى للطبيعة [١] » .

---

(١) انظر : ماثيسن « إليوت الشاعر الناقد » ص ٩٢ ، ٩٣ . و د. فائق متى « إليوت » ص ٩٣ وما بعدها . وقد سبق لنا بحث هذا التشابه فى الفقرة « بين الوحدة والتنوع » فى الفصل السابق .

وبهذا النمط الموضوعي الغيري تتحقق دعوته النقدية إلى « معادل موضوعي » .

٢ - العلاقة بالموروث :

حيث تصبح القصيدة حياة للتراث الشعري . . فيه تحيا أصداؤه ، وتحيا عناصره الخالدة « فكما أن أول معرفة لنا بالشعر تعود إلى الانطباعات الدفينة الأولى التي تتكون فينا في عهد الطفولة ، وإلى أغاني وألعاب الصغر ، فان الفن نفسه يستجمع تاريخه بأسره في كل قصيدة شعرية . فالقصيدة الواحدة تجمع بين نوعي الذاكرة ، التاريخية والشخصية ؛ في بؤرة واحدة ، والماضي والحاضر فيها ينير كل منهما الآخر ، بل - ويمكن القول - يشكل كل منهما الآخر ، وكأنما ثمة مؤلف واحد يعمل خارج حدود الزمن . إن تاريخ الشعر حي ماثل في قصيدة كل شاعر ، وكذلك الأنغام والألحان التي يتردد صداها من سنواته المبكرة الأولى »[1] .

ويبدو أن كثيراً من الشعر الأوربي قبل إليوت تتحقق فيه هذه العناصر التراثية وقد استعرض روزنتال في كتابه « شعراء المدرسة الحديثة » مجموعة من تأثرات الشعراء بسابقيهم ، تأثرات متتالية تسود التاريخ الأوربي بأسره .. الزاخر - كما يقول - بالأمثلة الحية على استخدام التراث الشعري استخداماً أصيلا . . وأن الماضي لم يكن عبئاً بالنسبة لهم ، بل كان مصدراً رائعاً . ذا معين لا ينضب ، حتى ليقول : « إن الشاعر الذي يحس بأنه يقف على عتبة مملكة الشعر هو الذي يستطيع استغلال الماضي في ابتكار شئ جديد[2] .

٦ - وخير ما يتجلى فيه - من الوجهة التطبيقية - تأثيرات إليوت ،

---

(١) روزنتال « شعراء المدرسة الحديثة » ص ٢٣ وما بعدها .
(٢) السابق : ص ٣٤ .

وآراؤه النقدية : عرضنا لإحدى قصائده ، بل لأشهر قصائده . ونعنى « الأرض الخراب » التى نالت – من بين نتاج إليوت خاصة – أكبر اهتمام من شعرائنا الذين تأثروا به . . حتى ليعتبرها القارئ بعد الوقوف عندها ملياً ، والتجول فى دواوين شعرائنا المحدثين (مدرسة الشعر الحر) إنجيل هؤلاء الشعراء ، وأعظم مثل فنى اقتفوا أثره . .

« **الأرض الخراب** » : ٢ – ومن المستحسن أن نبدأ بالتقاط اسم راوية القصيدة ، وصفاته . برغم أن إليوت قد أخر التصريح به حتى المشهد الثالث من القصيدة حين قال :

« أستطيع أنا تيرسياس
رغم أنى ضرير ، ورغم أنى أخفق بين حياتين
ورغم أنى هرم بثديين ذابلتين كأثداء النساء
أستطيع أن أرى فى ساعة البنفسج
ساعة المساء . . »

ومن ثم نتذكر على الفور دور تيرسياس ، العراف ، ونذير الغضب الإلهى فى مسرحية « أوديب » لسوفوكليس . « وقد لعب دوراً هاماً فى الأوديسة ، وتجول بين الموتى فى العالم السفلى . ومعنى ذلك أنه خبر كل ما يمكن حدوثه للانسان[١] » . . ومن ثم فانه شاهد صدق على الأحداث ، لا يتفوه إلا بالحكمة الإلهية . . ورغم أن تيرسياس هنا ضرير ، إلا أنه يرى كل شئ بنور بصيرته ، فيرى الحقيقة كاملة ، لأن البصيرة تصل إلى لب الأشياء ؛ برغم المظاهر الكاذبة ، والتناقضات التى تورث الأعين حيرة

---

(١) روزنتال « شعراء المدرسة الحديثة » ص ١٤٠ .

وتذبذباً . وهو شاهد تاريخي . . حنكته الأيام والتجارب . والتقى فيه نوعاً الإنسان — الذكورة والأنوثة — فاستحال عليه أن تستبد به شهوة ، أو أن تعصف به عاطفة هوجاء . .

٢ — ونقف مع هذا الراوية أمام « الأرض الخراب » لنتساءل : هل هى أوربا الحديثة ؟ هل يدين إليوت حضارته بالعقم والإفلاس ، هل يكتب لها مرثية فى قصيدته كما يفهم بعض النقاد : « والأرض الخراب فى نظر إليوت ما هى إلا أوربا الحديثة ، وسكانها هم الذين يكونون المجتمع الأوربى بعد الحرب العالمية الأولى ، وقد شهدت تلك السنوات اضمحلالا فى الأخلاق ، وبعداً عن مقومات الحياة[١] » . . وقد اتخذ هذا الفهم ذريعة للاعتراض على إليوت من بعض قرائه ؛ حين يرون أن نظرة إليوت فى الحياة ضيقة ، ويعترضون على وصفه للوجود المعاصر بأنه يباب ، ويرد على هذا أشهر ناقديه بقوله : « وأكثر ما فى هذا الاعتراض من قوة يضيع ، فيما أعتقد ، إذا أدركنا أنه لا يقول هذا فى الحاضر متميزاً عن الماضى ، وإنما هو يتحسس ما تشتمله بعض العناصر المأساوية القابعة فى جبلة الحياة نفسها» ثم يستشهد على ذلك بقول إليوت : « وثمة فرق كبير بين أن ندرك وجود المأساة فى لب الحياة وبين شعور المراهق بالإشفاق على الجيل الذى ينتمى إليه ، وعده سيئ الطالع ، منكود الحظ »[٢] .

ولعل استناد إليوت فى شعره إلى العناصر الأسطورية التى تمثل ملامح تكاد تكون ثابتة فى حياة الإنسان . واحتفا به للاشارات التاريخية ، يؤكد رؤيته لعنصر الفاجعة فى بنية الحياة ذاتها ، وليس فى عصره فحسب . .

---

(١) د. فائق متى « إليوت » ص ٩٧ .

(٢) ماثيسن « إليوت الشاعر الناقد » ص ٢١٥ وانظر ص ٢٣٦ اعتراضات أخرى من نقاده عليه وعلى قيمته الفنية .

وتكاد تكون عناصر الاستمرار فى قصيدته « الأرض الخراب » واضحة فعندما يلتقى تيرسياس بصديق له فى شارع الملك وليم ، نجد أن هذا الصديق كان معه فى « ميلاى » .. ومعنى ذلك أنه يجسد إحساسه بالوحدة والاستمرار فى الحياة الإنسانية ، فمعركة ميلاى إحدى مواقع الحرب بين قرطاجنة والرومان ، ودلالة ذلك أن « تيرسياس » شاهد على كل العصور وليس على عصره فحسب . . وأنه يكاد أن يحيا حياة دائمة . .

وقد استثمر « البياتى » هذا الملمح فى تصوير أقنعته النفسيةمن شخصيات تاريخية وأسطورية كالحلاج وأبى العلاء والخيام فجمع فى تكوينها بين « المتناهى واللامتناهى » بين الوجود المحدود والاستمرار عبر الحياة . . وأراد أن يكون كل منهم — على نحو ما رأينا فى تيرسياس — ليس شاهداً على عصره فحسب بل شاهداً على كل العصور[1] . .

٣ — ويؤكد النظرة الكلية للحياة عند إليوت ، هذا الحوار بين سوينى الفيلسوف وامرأة فى « قطعة من حفل » :

سوينى : ليس ثمة سوى ثلاثة أشياء ؟
دوريس : أية أشياء ؟
سوينى : ولادة وجماع وموت .
دوريس : ولكن سيعترينى الملل .
سوينى : سيعتريك الملل .
ولادة وجماع وموت .
هذه كل الحقائق حين تتحرين الحقيقة

---

(١) انظر : عبد الوهاب البياتى « تجربتى الشعرية » ص ٣٤ وما بعدها ، وانظر دواوينه « سفر الفقر والثورة » و « الذى يأتى ولا يأتى » و « الموت فى الحياة » .

ولادة وجماع وموت . »[1]

وهذا الحوار فيما يؤكده من تشاؤمية ، وافتقاد لمعنى الوجود . . يؤكد أيضاً ما أشرنا إليه من بعد عن النظرة الجزئية لعصر أو لجيل . . وبهذا نخلص إلى أن إليوت كان يعنى عقم الحياة البشرية فى قصيدته « الأرض الخراب » ، وأنه حين التمس عناصر قصيدته من الأساطير ومن صور الحياة اليومية فى لندن . . أراد أن يمزج الماضى بالحاضر . . وأن يعبر عن وحدة الحياة واستمرارها . . وأن يكون تيرسياس « شاهداً على كل العصور » . .

وليس معنى هذا أن إليوت لم يحس بفراغ الحياة الحديثة ، ولا بأن المدنية الغربية فى طريقها إلى الاضمحلال ؛ بل معناه أن يصل من ذلك إلى نوع من الإحساس بعبثية الوجود ، وأن جهد الإنسان — على مدى العصور — ضائع ، ما دام الموت هو النهاية المحتومة . . ومن ثم فإن « الأرض الخراب » نظرة شاملة على الوجود . . أو بالأحرى على الحاضر فى دورته الأزلية الأبدية بين طرفى الماضى والمستقبل . .

٤ — بهذه المقدمات الضرورية نمضى إلى القصيدة ، متلمسين بعض ملامحها ؛ وتتكون :

من خمسة مشاهد :

١ — دفن الموتى .

٢ — لعبة الشطرنج .

٣ — موعظة النار .

٤ — الموت غرقاً .

٥ — ما قاله الرعد .

---

(١) انظر : روزنتال « شعراء المدرسة الحديثة » ص ١١٦ .

فى مفتتح القصيدة نلتقى بتيرزياس وهو يعانى لحظة وجودية أبدية ، حيث يشاهد – وهو الخبير بزيف المظاهر . ونهايات الأشياء – الأرض تتشقق ، وتنثر بذار خصبها ، والربيع يتفتح على أيدى أبريل :

أبريل أقسى شهور العام

ومن ثم يعتصره الألم ، ويود أن يرجع إلى الشتاء أو الصيف حيث لا تعانى الأرض مثل هذا المخاض ، متوائماً – وهو العقيم فى واقعه ورؤاه – مع ما فيه من طقس ثابت ، لا يمنح الأرض هذا التقلب الربيعى ، ولا هذه الخصوبة المثمرة . . ولكن تيرزياس يحمل – منذ بداية القصيدة – داء الإنسان المعاصر . . . التردد الدائم . . يريد ولا يريد . . والرغبة فى كل شىء وقصور الإرادة والوسيلة عن بلوغ أى شىء ، ومن ثم يستمر فى الحياة بهذه الشخصية المنخوبة ، وبذلك الماضى الحافل بالرغبات المحبطة . .

وتتداعى الذكريات . . صيف صباه القديم ، وربيع شبابه الخصب : حين كانت تلثغ فتاته بجواره ، وتسترسل فى ذكرياتها :

عندما كنا أطفالا نقيم فى قصر الأرشيدوق ،
قصر ابن عمى . خرج بى على مزلقة الجليد
فانتابنى الذعر ، هتف بى : مارى . . مارى
تشبثى بقوة . ثم انزلقنا .
وفى الجبال هناك نحس بالحرية .

ولأن تيرزياس – كالشاعر المعاصر – تختلط ذكرياته الشخصية ، بذكرياته النوعية الموغلة فى القدم – أو فلنقل التاريخية – فاننا نجده ينتقل فى نوع من التداعيات المتشابكة المكثفة عبر مشاهد عديدة للخصب والعقم فى مختلف عصور الإنسانية ؛ متكئاً على أسطورة الكأس المقدسة التى ذهب

الفرسان للبحث عنها ليعيدوا للملك العقيم ، وللأرض المجدبة ، الخصب والازدهار . . أو ليعيدوا الحياة إلى الوجود بعد أن جفت مظاهرها في الطبيعة وفي الإنسان على السواء . .

وفي هذا المقطع نجد هجاء مرا للمدينة :

يا مدينة الوهم

تحت الضباب الأسمر ، ضباب فجر شتائي

على جسر لندن . . تدفق جمع غفير

ولكنه هجاء من وجهة نظر إليوت (الكاثوليكي) فهي مدينة غاب عنها المسيح ، وسادتها الخرافة والوهم :

مدام سيزوستريس . . قارئة الغيب الشهيرة

أصابها زكام شديد

(ونلاحظ هنا خلط الصفات الحسية ذات الدلالة الواقعية ، بالصفات الرمزية ذات الدلالة غير المحدودة . . لخلق نوع من المزج بين الحسي والمجرد ، وبين الواقعي والمطلق ، وبين الشخصي والتاريخي)

ومع ذلك عرفت بأنها أحكم امرأة في أوربا

(ثم تستعرض الكروت ولا ترى) ولست أرى المشنوق . .

فلقد غاب المسيح عن العالم ؛ فغاب عنه التطهر والبراءة . . وسقط في عقم الممارسة الآلية البليدة . .

٥ — وهذا الإحساس المرير بالجدب ، وهذا التشوف إلى الخصب ، عبر القصيدة ، وما يتخللها من مقطوعات تشبه الصلوات التي كان يزجيها

الأقدمون فى شعائرهم لاستنزال المطر . . تذكرنا بشاعرنا العربى بدر شاكر السياب . . فمما لا ريب فيه أن إليوت هنا كان أعظم من تأثر بهم فى هذه النزعة السارية فى شعره . نزعة التشوف إلى الخصب ، والتململ من حياة الجدب . والضراعة لاستنزال المطر . . .

. . هنا لا توجد مياه . وإنما يوجد صخر فقط
صخر ولا مياه ، والطريق الرملى
الطريق المتعرج فى الأعالى ، بين الجبال
. . وهى جبال من صخر بلا ماء
ولو كانت هناك مياه لتوقفنا وشربنا
بين الصخور التوقف محال ، والفكر محال
والعرق جاف . والأقدام تغوص فى الرمال
ليت بين الصخور مياهاً
ولكن جبل ميت فمه نخر السوس أسنانه
. . لو كان هناك ماء ولا صخر
لو كان هناك صخر
معه ماء
وماء
نبع . بركة بين الصخور
لو كان هناك صوت الماء لا أكثر

٦ — ويتبع هذه النظرة إلى المدينة ، كشف عن زيف العلاقات بين أبنائها ، واستحالة كل الوشائج التى كان يعول عليها فى التقريب بين القلوب ، وإشاعة الطمأنينة والسلام فى النفوس ، استحالتها إلى ممارسات مفتقرة إلى الذوق ، وإلى النبض الإنسانى الرفيع ، واستحالتها إلى تهارش بين مجموعة

من النسوة في حانة . كتهارش الديكة . وإعلان لخفى الأسرار . واستحالة كل ما تمنحه الطبيعة من إحساس بالجمال الكلى ، والصفاء المطلق . . لساعة المساء البنفسجية إلى أويقات للممارسات الحيوانية التافهة ، ولنعرض لوحتين تمثل كل منهما الانحطاط العام فى المدينة :

. . حين سرح روج ليل من الجندية . قلت،
ولم أخفف كلماتى ، قلت لها بنفسى
هيا عجلى فالوقت أزف
أما الآن وألبرت عائد فتأنقى قليلا .
فيجب أن يعرف ماذا فعلت بما أعطاك من مال
لتشترى به طقم أسنان . نعم ، أعطاك ،
فقد كنت معكما
قال : اخلعيها كلها ياليل
هكذا قال
وقلت : وأنا أيضاً لا أطيق ، ففكرى فى ألبرت المسكين
إنه قضى فى الجيش أربع سنوات ، وهو
ينتظر وقتاً طيباً
فان لم تعطه إياه ، فهناك غيرك يعطيه

* * *

فى ساعة البنفسج
ساعة المساء
التى ترد الإنسان إلى داره
وتعود بالملاح إلى آله من عرض البحار
أستطيع أن أرى السكرتيرة ، وقد عادت

إلى بيتها ساعة الشاى .
وهى تنظف المائدة من بقايا الإفطار
وفى النافذة
نشرت ملابسها الداخلية موشكة أن تهوى
وعلى الأريكة (وهى بالليل فراشها)
تكدست جواربها ، وشبشبها ، والكامبزول ،
والسوتيان
وأنا تيرسياس . . الشيخ الهرم . . ذو الثديين
المترهلين
رأيت ، وحدست البقية
ويصل الشاب ، كاتب عند سمسار بيوت
متوهج الوجنة ، جرىء النظرة
. . .
. . .
ثم يمنحها قبلة أخيرة هى قبلة المولى اللأمة
ويتلمس طريقه على الدرج المظلم

وقد فتن الشاعر صلاح عبد الصبور[1] بهذه الواقعية فى التقاط الحدث اليومى ، وبتلك اللغة البسيطة التى دخلت فى السياق الشعرى ، وقد كان صلاح — كطليعة للشعر الحر — أحد الذين تربوا على ذلك النقاء اللغوى فى المدرسة الرومانتيكية المصرية ، وعلى ذلك المعجم الشعرى الذى أشاعه على محمود طه وناجى والصيرفى والشابى ، وأضرابهم ، ممن كانوا يأنفون من اللفظة الدائرة فى لغة الحديث ، ويهجرونها إلى لفظة صقيلة مشعة .

---

(١) انظر : « حياتى فى الشعر » ص ٩٠ .

فجاء إليوت لصلاح بالمثل الذى يلفته إلى أن فى الواقع الإنسانى نبعاً لا ينضب للصور الشعرية الموحية ، وللغة النابضة بالإحساس ، وللأحداث اليومية الصغيرة ؛ التى تخبئ وراءها مدلولات كبيرة هى فى جوهرها لب الحياة الإنسانية .

وقد كان إليوت أمهر من يستخدم تلك الأحداث الصغيرة لدلالات لا تحد . وأمهر من يومئ إلى معنى كبير بعبارة تبدو من وجودها فى الموقف، وفى الحديث . تلقائية ولا أبعاد لها . . كعرضه لحديث النسوة فى الحانة — الذى أشرنا إليه — وتخلل ذلك الحديث بعبارة تبدو طبيعية داخل الموقف ومحدودة الدلالة . . عبارة استحثاث من صاحب الحانة بأن يعجلن بانهاء الحديث ، والرواح إلى بيوتهن ؛ لأن الوقت قد حان لإغلاق الحانة : هيا . . عجلن . . فالوقت أزف . . بيد أن هذه العبارة ، تعطى — فى الحقيقة — اعتراضا على موضوع الحديث ، وزجراً لهن عن الاستمرار فى ذلك اللغو الفاضح ، ودعوة لهن إلى الاتجاه وجهة صالحة فى السلوك الإنسانى .

وقد كان إليوت عميقاً فى توظيف كل أداة من أدوات قصيدته ؛ سواء استمدها من الواقع أو من الأساطير أو من التاريخ أو من الآثار الأدبية هى فى سياقها الجديد موظفة لدلالة أوسع وأشمل ، ومتشابكة فى انسجام مع كل الوسائط الفنية التى استخدمها ؛ وهى لبنة حية فى البناء الكلى لقصيدته . . فليست استعراضاً ثقافياً وليست ثرثرة نثرية ، وليست دعوة — مهيضة الجناح — إلى إقحام العبارة الشعبية على سياق القصيدة ، ولا تضميناً اعتباطياً للأقوال المأثورة ، والأبيات الشهيرة لشعراء التراث . . والذين وقفوا عند هذه الحدود من التأثر باليوت وهم كثيرون — وقفوا دون فهم اليوت ، أو خذلتهم مواهبهم عن الوقوف بجانبه .

* * *

٦ — وفى قصيدته « الأرض الخراب » أهم خصائصه الشعرية :

* * فثمة مبنى كلى يعتمد على أساس موضوعى غيرى . . . يستند فى تكوينه إلى نظير أسطورى ، وتنسج حواشيه من مجموعة من التضمينات التاريخية والأدبية والأسطورية ، مع الاستفادة من الواقع الإنسانى . وصهر كل هذه العناصر فى كل فنى موحد . . .

* * خلق نموذج فنى حى ، يتجسد فى نفسية المتلقى ، وأمام عينيه ، تلتقى فيه — مركزة — النوازع والرغبات . . فيؤثر فى القارئ على نحو لا يؤثر فيه البث الذاتى المباشر . . ومن منا ينسى « تيرزياس » بعد قراءة « الأرض الخراب » . . . بكل فجيعته فى الخصب ، وعجزه عن الممارسة ، وشهادته الصادقة على التناقض الدائم بين الرغبة والفعل ، وبين الواقع والمثال . . فهو على حد قول روزنتال « يرى ، ويتنبأ ، ويقاسى »[1] .

وقد صور اليوت أعماق ذلك النموذج فى مجموعة من الشخصيات . . . منها شخصية قصيدته « أغنية العاشق بروفروك » . . المتردد الوجل ، شبيه هاملت فى تناقضه ووقوعه بين الرغبة والفعل ، ومنها نموذج قصيدته « الرجال الجوف » حيث يقع ظله بين الفكرة والحقيقة ، وبين التصور والخلق ، وبين الانفعال والاستجابة . .

---

(١) « شعراء المدرسة الحديثة » ص ١٤٠ .

استناد القصيدة على عنصر قصصي درامى ، يتخلل القصيدة ويمد الخيوط الرفيعة بين كل أطرافها . .

الجسارة اللغوية . واعتبار الواقع الإنسانى ، بأحداثه ، وطرائق تعبيره . رافداً ثر الدلالة من روافد الخلق الشعرى . .

الاستفادة فى تكنيك القصيدة من عناصر القص والحديث النفسي والحوار . وقطع الحوار . . والجمع بين « لحظات من الشعر الغنائى البحت . ومقطوعات مناجاة وهجاء ، ومناظر مثيرة عنيفة أو مجرد أصداء فعلية ، أو مناظر هزلية سافرة »[1] مع المحافظة على وحدة القصيدة ، وحركة نمائها . .

وعند هذه المحاور التى بعض الذين تأثروا — تأثراً رشيداً — باليوت . . وفى طليعتهم صلاح عبد الصبور والسياب والبياتى وخليل حاوى . . .

فلدى السياب ذلك الاستغلال الواسع لمعطيات الأساطير . وما تشف عنه من دلالات معاصرة . .

ولدى صلاح ذلك الاعتماد على أحداث الواقع الصغير ، وعلى « لغة الحديث اليومى » . وإبراز دلالات جديدة لتلك المعطيات ، تكاد تهبها ميلاداً جديداً فى نفس المتلقى ، وفى أدبنا على السواء . .

ولدى البياتى ذلك النسق من إحياء الموروث الأدبى فى العمل الفنى الجديد : عن طريق التضمين من أشعار الأقدمين . .

ولدى خليل حاوى ذلك التشابك للرموز الأسطورية على نحو غاية فى التوفيق فى كثير من قصائده . .

(١) روزنتال « شعراء المدرسة الحديثة » ص ١٤١ .

ولديهم البحث عن « نموذج » فنى . . قد يكون أسطورياً كالسندباد ، أو تاريخياً كالحلاج وأبى العلاء . . .

ولديهم — كما لدى غيرهم — ذلك الإحساس بعقم الوجود المعاصر ، وزيف العلاقات فى المدينة ، وانطواء لب الحياة الإنسانية على جوهر المأساة..

وفى ثنايا قصائدهم نلمح بصمات اليوت . . أشياء تلمس أحياناً كالمطر عند السياب ولمحات فى قصائد السياب وصلاح عبد الصبور . كقول السياب فى قصيدته « رحل النهار »[١] والبحر متسع وخاو . . فهو تضمين من « الأرض الخراب » . . وقول صلاح فى قصيدته « رحلة الليل »[٢] :

وفى لقائنا الأخير يا صديقتى
وعدتنى بنزهة على الجبـــل .
أريد أن أعيش كى أشم نفحة الجبل

فقد يكون الجبل (الرمز) الذى يطالعنا فى حديث مارى فى مفتتح الأرض الخراب ، وقد يكون كل من صلاح واليوت قد عادا إلى مصدر واحد وهو « الكوميديا الإلهية » لدانتى :

فى منتصف طريق حياتنا ،
وجدت نفسى فى غابة مظلمة ،
إذ ضللت سواء السبيل ،
ولكن بعد أن بلغت أسفل تل ،
ينتهى عنده ذلك الوادى ،
الذى مزق قلبى مرآه من الخوف ،

(١) ديوان « منزل الاقنان » ص ٥ .
(٢) الناس فى بلادى — دار المعرفة — ص ٤٥ .

نظرت إلى أعلى . ورأيت منكبيه وقد كستهما ،
أشعة الكوكب الذى يهدى الناس فى كل طريق . .
عندئذ هدأ قليلا الخوف الذى بقى فى بحيرة قلبى
طوال الليلة التى قضيتها فى أسى شديد .

والغابة المظلمة : رمز الحياة الآثمة . والتل أو الجبل : رمز الحياة الفاضلة ، فى مقابل الغابة . ويذكر الكتاب المقدس جبل الرب ، وورد هذا المعنى فى التراث الإسلامى ، (القرآن : سورة البلد ١١ — ١٦ ابن الليث السمرقندى : قرة العيون ومفرج القلب المحزون — مطبوع على حاشية مختصر تذكرة القرطبى للشعرانى — القاهرة ١٣٠٨ هـ . ص ٧٥) . والمقصود بالكوكب الذى يهدى الناس ، أمل الآثم فى أن ينال غفران الله[1] .

وهناك فى أشعارهم أشياء تحس دون أن تلمس . . كحديث إليوت فى الرجال الجوف عن الظل الذى يقع بين الفكرة والحقيقة وتحدث صلاح عن ضياع ظل الإنسان فى قصيدته « الظل والصليب » . . غير أن هذه الجزئيات قد تصدر عند إليوت وشعرائنا عن وحدة أو تقارب بعض الحالات النفسية ، وتشابه بعض الأطوار الاجتماعية . . واتباعاً للموضوعية العلمية نكتفى برصد المحاور الكبرى التى دار حولها نقد إليوت وشعره . . وتأثر بها شعراؤنا تأثراً واضحاً . .

ونضيف أن إليوت قد أعاد إلى شعرائنا الإيمان بالمسرحية الشعرية حيث كان يؤمن بأن « الشكل التالى من الدراما سيكون هو الدراما الشعرية فى أشكال شعرية جديدة[2] » . . وقد ألف إليوت مسرحيات شعرية كما

---

(١) دانتى أليجيرى « الكوميديا الإلهيه » — الجحيم — ترجمة حسن عثمان — دار المعارف بمصر ط ٢ — الأبيات من ١ — ١٩ من الأنشودة الأولى — ص ٨٢ وانظر ص ٨٨ وما بعدها.

(٢) ماثيسن « اليوت الشاعر الناقد » ص ٣٠١

نعرف (حفلة كوكتيل – جريمة قتل فى الكاتدرائية . . .) . . فاحتضن هذا الإيمان بالمسرحية الشعرية صلاح عبد الصبور . . فعكف منذ سنوات على إنتاج مسرحيات شعرية ، تهب للمسرح الشعرى بداية جديدة فى حياتنا الأدبية . . بعد أن داهمه مجموعة من النقاد بالهجوم والرفض . . . وكادوا أن يوهنوا من « عزيز أباظة » كصوتٍ باق من ريادة شوقى الأولى . .

وفى كتاب « حياتى فى الشعر » لصلاح عبد الصبور ، وضح تأثره باتجاهات إليوت النقدية – أيضاً – فى حديثه عن الصلة بالتراث (ص ٧٩) وحديثه عن استخدامه للأسطورة (ص ٩٨ وما بعدها) وحديثه عن أن الشعر لا قاموس له (ص ٩٢) وفى حديثه عن أن الشعر صاحب الحق الوحيد فى المسرح (ص ١١٥) وفى حديثه عن عنصر « المفارقة » فى التجربة الشعرية (ص ١٢) نجد آثاراً واضحة من إليوت ، وتكاد تكون كل المبادئ النقدية التى دار حولها هذا الجانب من كتابه ، واضحة الانتماء إلى نظريات إليوت النقدية ، وطرائقه فى استخدام لغة الحديث والاستفادة من الأسطورة فى شعره ، وإيمانه بمستقبل المسرح الشعرى . . على نحو ما عرضنا آنفاً . .

ونقف عند هذه الحدود العامة غير ملتمسين شيات أخرى من التشابه بين إليوت وبعض الوسائط الفنية المستخدمة فى شعرنا الحر ؛ وغير مغلقين الباب أمام الباحثين عن مصادر أخرى للتأثير فى ظاهرة استخدام الأساطير فى بناء القصيدة غير إليوت . .

فقد تأثر السياب – مثلا – بجانب تأثره باليوت ، بالشاعرة الإنجليزية المعاصرة إديث سيتول ، وقد وجهته نحو استخدام الرموز المسيحية ، وكانت ذات أسلوب غاية فى الغموض والكثافة . . فحاول أن يتأثر بها

فى العناصر المكونة لأسلوبها ، وفى الطابع التكثيفى الغامض . . وحاول أن يقصر تأثره عليها دون إليوت فى بعض مراحل حياته . .

وتأثر البيانى بلوركا وبناظم حكمت وغيرهم . .

ولكن التأثير الأكثر وضوحاً وعمقاً فيما نحن بصدد دراسته «الأسطورة» كان لإليوت على نحو ما فعلنا . .

* * *

وخلاصة ما يقال عن المؤثرات الأجنبية فى اتجاه الشعر العربى نحو الأسطورة : أن شوقى تأثر فى حكاياته عن الحيوان بلافونتين ، منذ أن كان طالباً للعلم فى فرنسا أواخر القرن التاسع عشر .

وأنه خضع للتأثر العام بالآداب الغربية فى استقائه بعض مسرحياته من الأساطير . . وأن اتجاهه إلى قصة ليلى والمجنون ، وقصة عنترة ، كان لما لقصة ليلى والمجنون من الآثار فى الأدبين التركى والفارسى ، بجانب قيمتها كرمز للحب العذرى فى الأدب العربى ، ولما لسيرة عنترة من الذيوع والشهرة . . وقد تكون مسرحية شكسبير عن روميو وجولييت ضمن موجهات شوقى إلى ليلى والمجنون كما كانت مسرحية شكسبير « قيصر وكليوباترا » ضمن موجهاته الهامة إلى مسرحيته « مصرع كليوباترا » .. وشكسبير نغمة رومانتيكية سباقة كما نعرف . .

وكان شيوع الاشارات والأعمال الفنية التى تصدر عن الأساطير فى الشعر الرومانتيكى الغربى - مؤثراً — فى الأغلب الأعم — فى المجددين من شعراء الديوان وأبولو والمهجر واضرابهم فى لبنان . . فتناثرت فى شعرهم على قلة أشارات إلى أساطير اليونان ، وأنشئت بعض الأعمال من

وحى هذه الأساطير كأرواح وأشباح لعلى محمود طه . وبعض الحكايات الأسطورية التى كان يصوغها شعرا أحمد زكى أبو شادى . .

أما مطران فكان يتمتع فى شعره بميل إلى الموضوعية يكاد أن يكون كلاسيكيا . . اتجه به إلى إنشاء القصص الاجتماعية . والتاريخية ، وما سماه ملحمة عن « نيرون » . . ولعل للأدب الكلاسيكى الغربى . وللشعر المسرحى الذى كان يعكف على قراءته وترجمته — وهو أدب موضوعى — صلة بذلك؛ كما أن طبيعة مطران الهادئة ، وبعده عن الانفعال . وميله إلى الأناة ومعاودة النفس . . كانا أكبر باعث على إيثار مطران لهذا الأسلوب الفنى . .

وكان سعيد عقل متأثراً بالمذهب الرمزى . وأكبر دعاته فى أدبنا الحديث . . ولعل التجاءه إلى الأساطير الفينيقية والعبرية كان أثراً من اتجاه الرمزيين إلى استلهام الأساطير بحثاً عن لغة تناسب غاياتهم فى الايحاء الفنى ، والتعبير عن الحالات المبهمة . والأعماق البعيدة فى النفس الانسانية . .

أما « مدرسة الشعر الحر » فقد كان « اليوت » أكبر مؤثر فى اتجاهاتها إلى احتقاب الاشارات التاريخية والأسطورية ، ومحاولة صهرها فى بناء القصيدة . . فكان التجاؤهم إلى الأساطير أبعد مدى ، وأكثر تشعباً حيث استحالت إلى لبنة فى البناء الشعرى التماسا لمعادل موضوعى للفكر والشعور . . فى الحالات التى يوفق فيها الشعراء إلى صهرها فى كيان القصيدة . وإلى تكثيف دلالات شعورية وفكرية على نحو يحيلها رموزاً ونماذج إنسانية . وأقنعة موضوعية للشاعر — أما حين يخطئهم التوفيق — وما أكثر ذلك — فنجدها لونا من ألوان الواقع بالإشارات ، وتكديس الأسماء الأجنبية .

أما أما مدرسة المهجر .. وهى المدرسة التى تكونت من مهاجرى سوريا ولبنان إلى الأمريكتين . . وحاولت — من هناك — أن تهز الجمود الشعرى ،

وأن تؤسس مدرسة للابداع الفنى كما تراه شعرا ونقداً . .

فقد تناولنا بالتفصيل شعر هذه المدرسة بكافة اتجاهاته فى كتابنا « التجديد فى شعر المهجر » الذى كان أطروحتنا لرسالة الماجستير . . مما يعتبر تناول هذه الظاهرة بالتفصيل هنا فى شعر هذه المدرسة قولا معادا . . ولكنا سنشير فى ثنايا البحث إلى أعمال شعراء المهجر كلما سنحت الفرصة . .

ويمكن إجمال ما وصلت إليه مدرسة المهجر فى استيحاء التراث الأسطورى بالاشارة إلى رأينا فى أهم تلك الأعمال ، وهى مجموعة « عبقر » للشاعر شفيق معلوف « وما عبقر الاجمعا للأساطير العربية ، وتنسيقاً لبعضها ، وإضافة يسيرة إلى بعضها الآخر . . وما كنت أتطلع إليه هو أن تمتزج هذه الأساطير وأن تتداخل ، وأن تصنع عملا شعرياً كبيراً ، يتحد فيه الخط الدرامى . ويشف عن مكنونات النفسية العربية ، وصراعاتها وهم رمها »[1].

كذلك يحسن أن نشير هنا إلى استفادة الشاعر القروى مما يدعى ولادة « الآب الاله » من مريم . . فى قصيدة عرضنا لها بالتفصيل[2] ، ورأينا أن القروى قد « أخذ المادة من التراث الدينى وشكلها تشكيلا جديداً . . وأضاف إليها مضموناً إنسانيا جديداً يتفق وحاجته النفسية والفكرية . . ».

أما نتاج الشعراء الذين يعدون صفوة الشعراء المعاصرين من كافة الاتجاهات . . فسنتناول الأسطورة فى شعرهم . . مصنفين له طبقاً للنوع الفنى الذى أبدع فيه .. حتى يدخل إطاره الصحيح ، فنتتبعه فى القصيدة الشعرية وفى المسرحية وفى القصيدة المطولة . . وهو ذلك العمل الفنى الذى يتخذ من

---

(١) انظر : التجديد فى شعر المهجر ص ٤١١ ، ٤٥٠ .

(٢) ص ٣١١ ، ٤٠٥ .

الحوار والقص والغنائيةعناصرمكونةله ، دون أن تتضح فيه خصائص القصة أو المسرحية أو الاوبرا . . فضلا عن أنه يتجاوز بحجمه وشكله المركب القصيدة الغنائية » ومن ثم اخترنا له اسم « المطولة الشعرية » . ووضحنا وجهة نظرنا فى هذا الاختيار .

* * *

الفصل الخامس

توظيف الأسطورة في بناء القصيدة

تمهيد :

١ – الشعر والخصائص التعبيرية للأسطورة :

١ – خلف كل لغة شعرية . حتى ولو كان الشعر تعبيراً حاراً عن تجربة ذاتية فى صورة غنائية . ترقد طبقة من الاشارات والرموز الأسطورية ، ويترسب قدر من لغة الانسان الأولى ؛ بكل مافيها من تجسيد للأهواء والمشاعر . ومن بث الحياة فى الأشياء . ومن احساس بوحدة الكون والانسان ، وحدة تجعله جزءا من الكيان الحى الخالد . .

غير أن لاثبات هذا الزعم وسائله الخاصة ، من وقوف على أكبر قدر من أساطير الانسان الأولى ، فى كافة بقاعه ، ووقوف على أقرب صورة من التفاعل الذى كان يحدث بين جيوات الأقوام فى تلك العصور ، ووقوف على نشأة مفردات اللغة ، ومعانيها التصويرية . وصلاتها بالشعائر والطقوس ، وقدر ما تنبض به من إحساس أولى بمظاهر الوجود . . أى الوقوف على معانيها التصويرية والتجسيدية معاً . .

وهذه خطوات مضنية من الدراسة والبحث . تحتاج إلى جهود متضافرة من علماء فى مختلف فروع المعرفة ، وهو مالم يحدث فى حياتنا العربية بعد . :

والذى لاريب فيه لدينا ، بعد أن قرأنا بعض صفحات التاريخ القديم . أن ثمة تفاعلا كان موجوداً منذ أقدم العصور بين كل الحضارات والشعوب التى ضمتها المنطقة العربية ، وما يقابلها على الشاطىء الأوربى مما كان مهداً للحضارة اليونانية . .

فحضارة مصر وبابل وآشور وفينيقيا وكنعان واليمن والعبرانيين واليونان . . حضارات متفاعلة تركت آثاراً مختلفة فى كل لغة وكل قبيل . .

وان تلمس ما يتخفى تحت اللغة الشعرية من أحاسيس الانسان الأول - واعتقاداته . رهن بالعلم الكافى بكل هذه الحضارات .

فاذا ما وصلنا إلى علم كاف بهذه الحضارات ، وإلى علم كاف بنشأة اللغة العربية — فى هذا الجو المفعم بالتأثيرات المختلفة — فاننا سنكون أقدر على قراءة شعرنا القديم والمعاصر على السواء . .

٢ — وأزعم أن ثمة إحساساً سيراودنا — ويؤيدنا فى ذلك قدر كاف من المعرفة — بأن قصيدة « القمر العاشق »[١] لعلى محمود طه ، وهى قصيدة غنائية لا تحفل — فى ظاهرها — بأى اشارة أو رمز إلى الأساطير ليست الا استمدادا من تلك الأساطير الأولى ، التى « تجسد القمر ، وتمنحه حياة إنسانية . وتراه من خلال العلاقات البشرية . . حيا ومتفاعلا مع بنى الانسان . . أليس ذلك ما يشف عنه قوله :

أغار عليك من ساب كأن لضوئه لحنا
تدق له قلوب الحور أشواقاً إذا غنى
رقيق اللمس ، عربيد ، بكل مليحة يعنى
جرىء إن دعاه الشوق أن يقتحم الحصنا

* * *

---

(١) انظر : على محمود طه . . شعر ودراسة . دار اليقظة السورية ص ٥٥٠ .

وكم من ليلة لما دعاه الشوق واستدنى
جثا الجبار بين يديك طفلا يشتكى الغبنا
عصيت هواه فاستضرى كأن بصدره جنا
مضى بالنظرة الرعناء ، يطوى السهل والحزنا
يثير الليل أحقاداً ، وصدر سحابه ضغنا
وعاد الطفل جباراً . . يهز صراعه الكونا

لكن الكشف – علميا – عما فى مثل هذه القصيدة – وهو كثير فى شعرنا الحديث – من انتماءات إلى الأساطير ، ينبغى أن يظل رهن الوفاء بمثل هذه الدراسات التى أشرنا إليها . . فان الحديث قبل هذا لن يكون إلا من قبيل التزيد ، والاحساس الشخصى . .

٣ – وكما توجد خاصية تجسيد ظواهر الطبيعة ، وافاضة الحياة الانسانية عليها – وهى خواص تتصل بلغة الأساطير . ووسائلها التعبيرية توجد خواص أخرى فى شعرنا المعاصر . . منها « الجو الأسطورى » بمباينته للواقع ، وغرابته غرابة خاصة تذكرنا بأجواء الأساطير ، وأجواء الأحلام ، ومنها « الشخصية » بما فيها من عناصر خارقة للعادة ، وقدرتها على تسخير الأشياء ، وإخضاع قوى العناصر ، كما تشاء لها الأهواء . .

ويلتقى إحساسنا بالجو الأسطورى[1] ، والشخصية الأسطورية ، فى قصيدة على محمود طه « امرأة وشيطان »[2] فهى قصة امرأة غريبة يحار فى تعريفها :

(١) وفى شعر نازك كثير من تصوير الأجواء التى تحفل بمثلها الأساطير والحكايات الشعبيه . انظر : قرارة الموجة – مثلا – ص ٧٤ (لنفترق الآن . أسمع صوتا وراء النخيل ، أشعر بالبرد والخوف) وص ٣٠ وما بعدها .

(٢) على محمود طه – شعر ودراسة . . نشر دار اليقظة ص ٥٨٢ .

قيل عنها انهـــا ساحـــرة   تتحدى سطوة الجـــن سطاها
وعجوز بالصبا موعـــودة   وبعمر الدهر موعـــود صباها
قيل لا يذهب عنها كيـــدها   غير شيـــطان ولا يمحو رقاها
ورووا عنها أحاديث هـــوى   آثم يغرب فيها من رواهـــا
وأساطير ليـــال صبغـــت   بدماء سفكتهن يداهـــا

عند ذلك نجد أنفسنا فى أسر شخصية أسطورية محيرة ، مثيرة للتشوف واستطلاع أعمالها الخارقة . .

ويستمر الشاعر فى سرد تلك الأعمال السحرية الغريبة ، التى تقوم بها هذه المرأة الغريبة ؛ أنها :

كلما التذت وصالا من فتى   سحرته وهو فى حضن هواهـا
واحتوته فى أصيص زهـــرة   يسرق الأنفاس من طيب شذاها
زهرات مثلت عشاقهـــا   بعيون غرقات فى كراهـــا
فاذا ما الليـــل أرخى ستره   أطلقت أشباحهم فى منتداهـــا
مهجا خفاقـــة ملتاعـــة   وعيوناً ظامئات وشفاهـــا
تتلوى بينهم مشبوبـــة   شهوة يلتهم الليـــل لظاهـــا

ثم يحكى الشاعر عن عبور الشيطان يوماً بها ، وإفتتانه بما رأى ، ولقائه مع المرأة الغريبة . . وما كان بينهما من تنافر ، ثم ما حدث بينهما من — تقارب وتجاذب . . والحكاية بهذا لون من ألوان الحكايات التى تقرأ أمثالها فى الأساطير وفى الحكايات الشعبية . .

وقصيدة « ميلاد شاعر »[1] لعلى محمود طه . . تصور لنا ميلاد الشاعر كحدث كونى ، تتساءل عنه مظاهر الوجود :

---

(١) على محمود طه — دار اليقظة — ص ٦٣٠ .

وتساءلن حيرة : ملك جاء إلينا فى صورة الانسى
من ترى ذلك الوليد الذى هش له الكون من جماد وحى
من تراه فرن صوت هتوف من وراء الحياة شاجى الدوى
إن ماتشهدون ميلاد شاعر

ثم يستثير الفجر ما شاع من بهجة . وما تسربلت به الطبيعة من رواء ، ويتساءل عن السر فيما عرا الوجود من جمال ، كما يتساءل بعده الصباح والمساء والنهر ؛ وكل يرى ويحس الأشياء على غير ماعهد ، وتستبد به الحيرة .

فجثا ضارعا : أرى الكون ربى غير ما كان صورة ومثالا
لم يكن يعرف الصبابة قلبى أو تعى الأذن للغرام مقالا
أتراها تغيرت هذه الأرض أم الكون فى خيالى حالا
رب . ماذا أرى ؟ فرن هتاف مستسر الصدى يجيب السؤالا
ان هذا ياليل ميلاد شاعر

فيما تصوره هذه القصيدة — من إحساس بكلية العالم ، واندماج الانسان به ، كجزء متفاعل . حتى ليؤثر حدث فى عالم الانسان فى حياة ظواهر الوجود الأخرى ، على النحو الموفق الذى صوره الشاعر ماينقلنا إلى عالم الأسطورة . . كأننا نتلقى الوجود بوجدان الانسان الأول المتفتح على الشعور بكلية الوجود ، والمعتقد بتعاطف مظاهره مع عالم الانسان . . وليست صورة الشاعر على هذا النحو المؤثر فى مظاهر الوجود ، بغريبة عن وجدان الانسان الأول ، فقد كان الشاعر — آنذاك إنساناً خارقاً للعادة ، فيه جزء من الألوهية الغامضة والقادرة ، ولكلماته فعل السحر فى الأشياء ، فبكلماته كان يشفى المرضى ، ويطرد الأرواح الشريرة ، ويبارك الخصب ، ويستنزل الغيث من السماء . .

كان آنذاك – كما صوره عن إحساس عميق شاعرنا فى بداية قصيدته :

هبط الأرض .. كالشعاع السنى   بعصا ساحر ، وقلــب نبى

٤ – ونجد فى شعرنا الحديث ظاهرة تأليه الانسان . وتأليه الظواهر الطبيعية ، وتأليه الاشياء المقدسة ، حتى لنقرأ للهمشرى – على سبيل المثال – يخاطب محبوبته :

كنت فجرا وكنت فيه ضبابا   شاع فى أفقه الوضىء فتــاها
وهبطت الحياة شعلة تقديس   وجئت الحيــاة أنت الهــا[1]

ويقول على محمود طه عن أبناء ستالينجراد فى دفاعهم البطولى عن مدينتهم :

أأقول أبناء الوغى أم جنــة   وأقول آلهة أم الأقــدار[2]

ويقول فى قصيدة « التمثال » :

ولقد حير الطبيعة إسرائى لهــا كل ليــلة وطروقى
واقتحامى الضحى عليها كراع أسيوى ، أو صائد أفريقى[3]

أوإله مجنح يتراءى فى أساطير شــاعر إغريـــقى[4]

ويقول الشابى :

أنت أنشودة الأناشيد غناك إله الغناء رب القصيد

---

(١) انظر : صالح جودت « م . ع . الهمشرى » حياته وشعره . ص ٣٦ .
(٢) انظر : على محمود طه – نشر دار اليقظة . ص ٢٣٤ .
(٣) السابق ص ٧٩ .
(٤) أغانى الحياة – قصيدة « صلوات فى هيكل الحب » ص ١٢١ . وانظر – أيضاً صالح جودت ديوان صالح جودت ج ١ بيار ١٩٣٤ قصيدة « الهتى » ص ٥٠ وانظر : ص ٧ ؛ وانظر أيضاً صلاح لبكى « سأم » ص ٣٥ منشورات الثقافة اللبنانية .

ويكثر الاشتقاق من صفة « الألوهية » ونعت الأشياء بها ، كثرة لافتة للنظر ، كظاهرة من ظواهر التأثر بالشعر الأوربي . . الذى ورث خاصية تأليه مظاهر الوجود من الأساطير والآداب اليونانية . . وربما ورث الأوربيون – أيضاً – فى صميم نفوسهم هذا الاعتقاد الدفين الذى كان يمتلك على اليونانيين انفسهم بألوهة الطبيعة ، وجدارة كل مظاهرها بالعبادة والتقديس . . وبامتزاج عالم الآلهة – مع ذلك – بعالم البشر . .

٥ – وقد يعمد الشاعر إلى اصطناع جو أسطورى . وإلى أن يؤله أشخاصا أومعانى : كما صنع الهمشرى فى مطولته « شاطىء الأعراف » ، وأحمد زكى أبو شادى فى أوبراه « الآلهة » . . فقد نقلنا الأول إلى مكان خارج العالم الواقعى « وحملته سفينة الذكرات إلى شاطىء الأعراف وهو شاطىء خيالى تستقر عنده الألحان بعد شتات ، وتلوذ به الأرواح بعد طواف ، ساكن سكوناً أبدياً ليس فيه شيء جميل سوى الثلوج البيضاء فوق الصخور ، والشاعر يصطحب معه فى هذه الرحلة الهة الشعر . ويشاهد سفن الموت وهى تسرى إلى شاطىء الأعراف . كما يشاهد موكب الحياة »[1] . .

وحاول الثانى أن يجرى الحوار على لسان الهة الحكمة والهة الجمال والهة الشهوة والهة القوة . .

ونحن فى مطولة الهمشرى نجد انفسنا فى عالم غريب يشبه عالم الأساطير ، ونجد حوارا بين الشاعر وبين الهة الحب ، وتجسيداً للأشياء المطلقة ، كالزمن الذى يشاهد الشاعر مصرعه ، والليالى التى يرى الشاعر قبرها يلوح كهيكل عليه من المنايا شحوب قائم تكتنفه جبال من الظلام والوحشة . .

---

(١) انظر : عبد العزيز دسوقى « جماعة أبو لو » ص ٥٦٥ .

غير أنا لانجد « الأسطورة » بما تمثله من تراث إنسانى عريق ، ينبض بالدلالات المختلفة . ويشف عن تجسيد للغرائز والأحلام ، وتجسيد لقوى الطبيعة وما وراء الطبيعة . .

كما نفتقد هذا التجسيد فى أوبرا أبى شادى ، لأننا لانحس بهذا التجسد الالهى كأنه حقيقة نلمسها ، كما نلمسها فى أساطير الأقدمين . . فاذا ما تحدثت أساطير الاغريق — مثلا . عن زوس وهو يتخفى فى شكل البجعة ليضاجع ليدا، أو عن غضب الآلهة وتناحرها وسعيها بين الفريقين المتصارعين أمام طروادة ، فاننا لانحس بأن ذلك مجرد تعبير لغوى معلق كلافتة على شيء ، بل نحس بوحدة الاسم والمسمى ، ووجوده على نحو حى ومؤثر وفعال . .

٦ — ويتصل بهذا التأليه « اللغوى » للاشياء ، ظاهرة الحديث عن بنات الماء ، وربة الاحلام ، وعرائس الآمال ، وربة الشعر ، واضفاء الحياة على النجوم ، وانزالهن للاستحمام فى الينابيع كصبايا جميلات :

** شاطرينى ذلك المأوى فما أتقاضاك وفاء الشاكر
غرفة آلهة الفن بها تتلقاك لقاء الظافر (١)
** وانتحينا من جانب البحر مجرى مطمئن الأمواج ، شاجى الخرير
نزلت فيه تستحم النجوم الزهر فى جلوة المساء المنير
راقصات به على هزج المو ج عرايا ، مهدلات الشعور (٢)
** خبرينى ماالذى خلف الغيوم؟ ربة الأحلام
أفتى الهول وجبار الهموم ؟ أم عروس الأمل العذب الشرود

---

(١) على محمود طه « زهر وخمر » ص ٢٤ .

(٢) على محمود طه « الملاح التائه » ص ١٤٧ .

تهادى بين لألاء الصبـــاح كملاك النور[١]

ومحاولة العقاد تجسيد الشرور الانسانية فى شخوص شيطانية ، فالكبرياء والحسد واليأس والندم والهوى والكسل والرياء تجتمع فى ندوة متجسدة فى شياطين ، تعرض أعمالها الشريرة على إبليس ليحكم بالسبق لأحدهم ، فيحكم للرياء ، ويعتبره أصل كل شيء على الأرض[٢] . .

كما يتصل بهذا أيضاً محاولة إضفاء صفات أبطال الأساطير على شخوص إنسانية واقعية تستثير إعجاب الشاعر بها إلى حد البعد فى تصويرها عن واقعها الانسانى والتاريخى ، على نحو مايصور على محمود طه « فيصل » ملك العراق فى مطلع رثائه له :

تألق كالبرقة الخاطفـــــة وجلجل كالرعدة القـاصفة
مبين عن الحق فى صوتـــه صدى البطش والرحمة الهاتفة
يخوض الغمار دما أو لظى ويركب للمأرب العاصفـــة
يطير عـلى صهوات السحاب ويمشى على اللجة الراجفـــة
ويقتحم المـــوت فى مأزق ترى الأرض من حوله واجفة
تمزق فى جانبيه الريـــــاح وتنفطر السحب الواكفـة[٣]

فنحس ببون شاسع بين الشخصية المعروفة لدينا فى إطارها الواقعى ، وبين هذه الأوصاف التى تتصل بشخصية خارقة للعادة على نحو مايصور هو ميروس أبطال ملاحمة . .

(١) أبوالقاسم الشابى « أغانى الحياة » منشورات دار الكتب الشرقية – تونس ط أولى ص ٥٠ ، وانظر : ص ٥٩ ، ٦٤ ، ٧٠ ، ١١٨ .

(٢) انظر : ديوان العقاد – مطبعة وحدة الصيانة والانتاج بأسوان ١٩٦٧ ، قصيدته « ساق الشياطين » ص ٥٤ .

(٣) على محمود طه – نشر دار اليقظة ص ٤٠١ .

وإذا كان هو ميروس روعنا حين يبدع فى هذا التصوير ، فان باب « الاحتمال » لم يكن موصدا فى شعره ، إذ أنه يتحدث عن شخصيات أسطورية . وعن حكايات بعيدة فى التاريخ الانسانى . وعن عالم تختلط به أنساب الآلهة بانساب البشر ، ويقترب فيه الأبطال من حدود الآلهة ، بل يعبد فيه الأبطال كما تعبد الآلهة ، ظنا أنهم على صلة بالقوى العليا ، وأنهم يحوزون — مثل الآلهة — قدرات خارقة . . فيصح لديهم أن يجلجلوا كالرعود ، وأن يتألقوا كالبروق وأن يركبوا — لمآربهم — العواصف . .

ثم هناك تراسل بين هذه الصفات وبين أحداث حياتهم ، ووقائع سيرهم ، فيما يروى هوميروس ، ولكن التواصل هنا غير موجود . . فليس فى سيرة فيصل خارقة ، ولا فى شخصيته ما يفوق البشر . .

وقد حاول الشابى نحوا من هذا فى قصيدته « نشيد الجبار أو هكذا غنى بروميثيوس[1] » :

سأعيش رغم الداء والأعداء كالنسر فوق القمة الشماء
أرنو إلى الشمس المضيئة هازئا بالسحب والأمطار والأنواء

* * *

وأصيخ للصوت الالهى الذى يحيى بقلبى ميت الأصداء
وأقول للقدر الذى لاينثنى عن حرب آمالى بكل بلاء
لايطفىء اللهب المؤجج فى دمى موج الأسى وعواصف الأرزاء
فاهدم فؤادى مااستطعت فانه سيكون مثل الصخرة الصماء

* * *

(١) أغانى الحياة . ص ١٧٩ .

وأقول للجمع الذين تجشموا — هدمى ، وودوا لو يخر بنائى
ان المعاول لا تهد مناكبى — والنار لا تأتى على أعضائى
فارموا إلى النار الحشائش والعبوا — يا أيها الأطفال تحت سمائى
وإذا تمردت العواصف وانتشى — بالهول قلب القبة الزرقاء
ورأيتمونى طائراً مترنما — فوق الزوابع فى الفضاء النائى
فارموا على ظلى الحجارة واختفوا — خوف الرياح الهوج والأنواء
وهناك فى أمن البيوت تطارحوا — غث الحديث ، وميث الآراء

ولعل فى هذه القصيدة بعض ما يسوغها . . فقد أوهم أن — بروميثيوس هو الذى يتغنى ، ومع أنه لم يستفد من أى من أحداث الأسطورة ، أو يستند إلى بعض ملامحها . ومع أنه قد تكون هناك مباينة فى أطراف الصراع هنا ، وأطراف الصراع فى الأسطورة . . حيث تشف القصيدة عن صراع بين الشاعر وبين المجتمع . وتوضح الأسطورة أنه صراع بين بروميثيوس وبين الاله ، أو بينه وبين « زوس » كبير الآلهة . . مع ذلك فالقصيدة تحتقب جوهر شخصية « بروميثيوس » . . تلك الشخصية البعيدة الهمة ، المتغلبة على كل عقبة ، المصممة على أداء رسالتها الكبرى . .

فاسناد القصيدة إلى بروميثيوس . واحتفاظها بجوهر شخصيته ، هو الذى أضفى قبولا على تصوير الشابى لنفسه من خلال تلك المكونات الأسطورية المطلقة . .

ولم يبلغ الشابى درجة تصوير نموذج أسطورى أو تاريخى يكون « قناعاً فنياً » لذاته . . على نحو ما سنجد عند شعراء مدرسة الشعر الحر . . من تصوير للسندباد ولأبى العلاء المعرى ولعمر الخيام . . فثم قدر من الموضوعية — مع تواصل التغنى بالذات — فى هذه النماذج ، وهو مالم يوجد فى قصيدة

الشابى . . حيث من الممكن أن نحذف اسم « بروميثيوس » من عنوانها ، دون أن تتأثر فى مبناها أودلالاتها بل يظل لها قدرتها الراهنة على التعبير عن الاصرار والقوة والكبرياء . . مكتفية بصورها الشعرية . .

٧ – وظاهرة أخرى تشيع فى الشعر الحديث ، وهى خصائص المعجم الأسطورى ، لا كأسماء أشخاص أو مواقف أو مدن . . كأودسيوس وغضب آخيل وارم . . بل كخصائص وظيفية فى تلك الأساطير . .

فمعروف أن الانسان الأول كان يناظر بين الخصب فى الأرض والخصب فى الانسان ، وأن نماء الزرع ميلاد لأطفال نباتيين ، وأن ميلاد الانسان نماء لنباتات بشرية .

ولذلك فان مانراه فى شعر شاعرة كملك عبد العزيز من حديث عن خصب النفس وخصب التربة . والتعبير عن النزوع من خلال عطش الأرض ، وتوقها إلى قطرات المطر . . هو من بقايا ذلك المعجم الأسطورى...

ولقد رأت فى خصائص ذلك المعجم الذى نفترض أنها وفقت لاستخدامه بمحض حاستها الشعرية مايؤوى عواطف نفسها الشاعرة ويسدل – أمام السلطة الاجتماعية – على ما يمور فى قلبها من رغاب نقاباً شفافاً . . يضع تلك العواطف والرغبات فى منطقة وسطى بين الوضوح والخفاء فى منطقة « الايحاء الفنى » الذى يومىء ولا يقرر . . . :

« لوأنا نملك الماضى وحقل زهوره الأخضر
ولحظة فتحت يوما براعمه الرقيقـــات
بصدر الفجر فى همس الضياء الناعم النــادى
ولحظة فاحت الاشذاء بالصلوات نهديـــا
لنجم لاح فى المشرق

على كتف الجبال الخضر أسند خده العارى
ولحظة ضج ضوء الشمس فالتهبت عروق الأرض
تتوق للحظة السقيا ، لنوء الحـــب

(بحر الصمت : ص ٤٠)

** لو نهلنـــا فى طريق القفر قطرا
لارتضينا خطوك الساجى الحـزين
وارتضيناك رفيقاً فى الطريـــق

(بحر الصمت : ص ٥٦)

** قلبى حباً فــوق درب النجم مبتهلا
عريان مختلجـــا
ظمأى سواقيبـــه

(بحر الصمت : ص ٩١)

** عطش لا يرتـوى
واشتياق جارح المخلب وحشى الحريق
أى نبع فى حواشى الغيم ، فى قلب القفار
أى نبع فى الــبرارى يطفئـــه
ليس غير الحرف يروى ظمئى

(بحر الصمت : ص ٩٣)

** لوعدت يامطـــر
لاهتزت الأرض الخبيئة بالثمر
وفجرت كنوزها العيون والشجر
لا رتوت الجذور
وارتعشت فى كل عرق نبضة الحياة

(قال الماء : ص ١٢ (١))[1]

ولعل الوقوف على خصائص المعجم الأسطورى تضع بين أيدينا مفاتيح سحرية للدراسة بعض الظواهر الشعرية ، والتغلغل فى أسرار كثير من نتاجنا الفنى ، ولعل شعر الشاعرة ملك عبد العزيز يكون أول ذلك النتاج فى عرض نفسه علينا . . فالاحساس بالتواصل بين الانسان والتربة . . إحساس عميق فى شعرها ، واستخدام توق التربة للخصب ، وعطشها للمطر . . وكل رموز الاستسقاء ، كصلاتها « صلاة للمطر »[2] واضح وعميق فى شعرها . .

وقد حاولت الشاعرة — أخيراً — فى أحدث دواوينها ، أن تجد فى أسطورة « إيزيس واوزيريس » من الأقنعة الفنية مايهب تلك العواطف الجياشة معادلا موضوعياً من الأحداث والمواقف . . غير أنها لم تبعد إلا أقل القليل عن سطوة الذات . .

وما قدمت به قصيدتها التى استوحتها من تلك الأسطورة من اقتباسات عن بلوتارك : « وكما أنهم يعدون النيل سيل أوزيريس ، كذلك يعدون الأرض جسم إيزيس » . .

يوضح تلك الوشائج الذاتية — على ضوء ماقدمنا — التى تربطها بالأسطورة . .

وقد رأت الشاعرة فى « إيزيس » ذاتها ، فخلعت عليها من مشاعرها . . دون أن تهب لها وجوداخاصاً . . ودون أن تعمق هذا الوجود الخاص بها داخل مجموعة الأحداث والمواقف التى تحملها . الأسطورة أو تحمل

---

(١) وانظر فى ديوانها « بحر الصمت » ص١٠٣ ، ٨٣ وفى ديوانها « قال المساء » ص٤ ، ٥ . . وغير ذلك كثير .

(٢) بحر الصمت : ٢١

عليها . . فكانت القصيدة غنائية حول إيزيس التى ستجد عطاء حبيبها وافراً، لأن أبناء حور قد بنوا له سداً فلن تحس بالعطش ، ولن تذوق الحرمان مرة أخرى ، وستظل تجد سيل أوزيريس :

إيزيس يانوارة الوادى ، ويا روح الكنانـــــة
لم تشيخى ، لم يدب الشيب فى فـــــوديك ،
لم ينضب صباك ، ولم يزل فى قلبك الظمـــان
شوق للحبيب ، ولهفـــة للخصب ، توق للعناق
إيزيس لا تبكى فقد عاد الحبيب
عاد الحبيب بلهفـــة الحب القديم
عاد الحبيب ليبذر النعمى، ويجلى القفر للبحر العضوب ،
فى كل يوم يلتقى بالتربة العذراء فى خلواتها
فيدب فى أعصابها صحو ، ويرجف فى لقاء الحب . . .
تنجب خضرة وتلين نعمى . . الخ

(بحر الصمت : ص ١٦)

وقد لفت نظرها ما جاء فى الأوديسة : « كما رأيت تنتالوس واقفاً فى بحيرة ، والماء يلمس ذقنه ، وبالرغم من أنه كان يشكو الظمأ فانه لم يكن يستطيع أن يشرب . . فكلما انحنى متلهفاً إلى إطفاء ظمئه ، انحسر الماء واختفى » (ص : ٧٥) . .

فكتب قصيدة عن تنتالوس . . ليست إلا تعليقاً على هذا الموقف . . وتعبيراً عن ظمئها الخاص ، ودعوة لتنتالوس — القناع — ليشرب من البحر :

حلمنا بالندى الشفاف يغمر دربنا مره
يبل زهورنا العطشى

ويطفىء غلة الأرض التى جفت
وشققها لهيب القيـــــظ

(بحر الصمت : ص ٧٧)

وإذا كانت «الأسطورة» بمعناها التراثى، وبما تحمله ضمن إطارها التاريخى من إثارة وخصب.. مفقودة فى مثل هذه النماذج التى ذكرناها.. فلا شك أننا ازاء مظاهر لتأثير الأساطير، والأدب الأسطورى، بيد أنها لاتعنى دراستنا هذه التى تعرض إلى استخدام الأسطورة فحسب.. وقد ذكرناها لما تحدثه من اختلاط شديد فى كتابات الدراسين..

٢ – المدارس الشعرية واستخدام الأسطورة :

إذا استعرضنا القصيدة الشعرية المعاصرة منذ أن انبعثت إلى الحياة حية ناضرة على يد البارودى، متخلصة من وهن النسيج وزيف التجربة، فاننا نلاحظ أن تطعيم النسيج الشعرى بالاشارات الأسطورية قد مر فى مراحل ثلاث :

الأولى : استقاء الاشارات من التراث العربى.. وذلك واضح فى شعر البارودى وشعر من ينتمون إلى مدرسة الاحياء كشوقى وحافظ وأحمد محرم ومحمد عبد المطلب، ومن حافظوا على سننهم كالجارم وعلى الجندى وأضرابهم..

الثانية : إضافة مصدر آخر للاشارات الأسطورية، وهو الأساطير اليونانية، واستخدامه فى حذر وفى أحيان قليلة، والتوسع فى تأليه الأشياء كمظاهر الطبيعة والجمال والمرأة..

ويتضح ذلك فى شعر مدارس التجديد – حتى الحرب العالمية الثانية – الديوان والمهجر وأبولو.؟

الثالثة : التوسع فى استخدام الاشارات الأسطورية ، والتوسع فى التماس مصادرها من يونانية وفينيقية وبابلية أشورية وعبرية وفرعونية . . وهذا التوسع أحد الملامح الهامة فى شعر مدرسة الشعر الحر .

وقد نقلت هذه المدرسة استخدام الأسطورة من مرحلة الإشارة التى نجدها فى الشعر الجاهلى ، وفى شعر مدرسة الإحياء ، إلى مرحلة الرمز . . . وهو جعل الإشارة الأسطورية صورة مكثفة للتعبير عن شعور أو فكرة عن طريق التجسيد الشعرى . . وإلى مرحلة النموذج الأسطورى وهو أن يتحدث الشاعر عن نفسه وعن وطنه من خلال نموذج أسطورى أو تاريخى يتخذه قناعاً ، ليعطى لفنه بعد هذا الإحياء التراثى بالعودة إلى الأساطير ، وبعد الموضوعية حيث يبعد عن تلقائية القصيدة الغنائية التى تترجم — مباشرة — عن الذات الشاعرة ومن ثم يكون النموذج الأسطورى واسطة فنية قادرة على الإيحاء للقارئ بهذين البعدين : التاريخى . . الذى يخبئ وراء النموذج الأسطورى حياة حافلة بالذكريات من خلال الأساطير والحكايات الشعبية التى نسجت منه ؛ والتى ترسب مجموعة من المشاعر فى النفس الإنسانية فيكون استدعاء النموذج قادراً على ابتعاث هذه المشاعر ، وإثارة الكامن منها فى أعماق النفس الإنسانية . والموضوعى . . حيث يقدم النموذج لنا بحياته الخاصة ، وحركته الذاتية ، وخصائصه النفسية والفكرية . . فننظر إليه نظرتنا إلى وجود مستقل عن ذات المبدع وفى هذا ما يوحى لنا بموضوعية فكره ، وعمق مشاعره . . .

وقد يشف هذا القناع فى بعض جوانب تصويره عن الذات ، وقد يبقى الشاعر بمنأى عنه موفراً له المزيد من الخصائص الموضوعية . .

فثمة ثلاث مراحل فى الاستفادة من الأسطورة فى القصيدة الشعرية المعاصرة :

١ — الإشارة . ٢ — الرمز . ٣ — النموذج .

ولقد وجد شوقى — مع أنه من مدرسة الإحياء — فى حكايات الحيوان أقنعة يخفى وراء حيواناتها ونوازعها ما يريد من غايات نفسية واجتماعية ، كما وجد شعراء آخرون فى كثير من الحكايات الشعبية . أقنعة من هذا النوع . على نحو ما فعل شكرى فى قصة « كسرى والأسيرة » ومطران فى « بزر جمهر » . .

وبذلك يكون استخدام « الحكاية » الأسطورية ملمحاً آخر من ملامح استخدام الأسطورة فى القصيدة الشعرية . . وهذا ما سنعرضه فيما يلى :

(أ) الإشارة :

١ — لشوقى ومدرسته مشاركة عامة فى تضمين أشعارهم كثيراً من الإشارات التاريخية والأسطورية التى تشبه مثيلاتها فى أشعار — مدارس التجديد ، حتى بات لدينا اعتقاد بعد اطلاعنا على هذه الظاهرة مشتركة فى شعر كافة المدارس الشعرية — اتباعية وابتداعية — أن تلك الإشارات قد أصبحت جزءاً من المعجم الشعرى الذى يشيع بين الشعراء . . فثمة فى أشعار هذه المدرسة إشارات إلى أشخاص وأحداث من التاريخ الإنسانى العام ، ومن الكتب المقدسة ، ومن الأساطير العربية والأجنبية . . وإن كان الطابع القديم لورود هذه الإشارات فى تراثنا الشعرى يغلب على أسلوب هذه المدرسة فالإشارة تتحرك فى مستوى معنوى واحد ، وتظل — فى الأغلب الأعم — غير قادرة على خلق جو إيحائى يثرى دلالات القصيدة ، وغير موظفة فى بنائها ، فهى أقرب ما تكون إلى التشبيهات ، وأعجز ما تكون عن التجسيد الفنى ، وابتعاث الدلالات الشعورية واللاشعورية . . ونجدها غالباً تجول فى دائرة التراث العربى . .

فشوقى فى مطلع قصيدته عن « توت عنخ آمون » يتوجه بخطابه إلى الشمس :

قفى يا أخت يوشع خبرينا   أحاديث القرون الغابرينا

فيشير إلى قصة يوشع بن نون فتى موسى عليهما السلام ، واستيقافه للشمس ، فقد روى أن يوشع قاتل الجبارين يوم الجمعة ، فلما أدبرت الشمس للغروب خاف أن تغيب قبل فراغه منهم ، ويدخل السبت فلا يحل لهم قتالهم فيه ، فدعا الله تعالى فرد له الشمس حتى فرغ من قتالهم(١) . . .

كما يستخدم الإشارة فى شعر آخر إلى نوح ولقمان وقس وسحبان ومعن وحاتم(٢) . . ومن قصة الإسراء والبراق وجبريل يستخدم بعض الإشارات(٣) وتتكرر الإشارة إلى سيناء وتجلى الله لموسى(٤) . . وتستخدم « بابل » فى الإشارة إلى كل مدينة عظيمة ، أو كل أمر ساحر أو كل خمر معتقة فى شعر الكثيرين(٥) ، كما تكثر الإشارة إلى سليمان وما شاع عن بساطه السحرى ، وقدرته على إخضاع عوالم الإنس والجن ، وفهمه للغة الطيور والحيوانات(٦) . .

ويندر — كما قلنا — الإشارة إلى غير التراث العربى والإسلامى . . كالإشارة إلى هوميروس وسقراط وإلى إيكار(٧) . . .

٢ — ويقل حظ مدرسة الديوان من استخدام الإشارات الأسطورية ، فنجد لدى شكرى — مثلا — :

(١) انظر : الشوقيات ج ١ — ٣١٣ .
(٢) الشوقيات ج ١ — ٣٠٧ ، ٣١٠ ، ج ٢ — ١٣٤ .
(٣) الشوقيات ج ٢ — ١٢٩ .
(٤) أغاريد السحر ص ١٢٣ .
(٥) الشوقيات ج ٢ — ١١٤ ، وطن الجندى .
(٦) الشوقيات ج ٢ — ١٠٧ ، ج ٢ — ١ ، ٢ .
(٧) الشوقيات ج ٢ — ١٠٨ ، ج ١ — ٤٦ .

فى كل لحظ عطيل ثار ثائـــره   وكل خطرة فكر رجع وسواس
وياليت أنى مثل زوس مسيطر   على الرعد إن أغضب كذا الرعد يغضب
جاء الخيال مضيئاً فى الدجى مرحاً فكيف يصدق ما غالى به مانى
وقوله مخاطباً أبا الهول :

يا من سؤال العيش فى صمته   اسأل ومن لم يجب يقتل
فمن لى بنفس فى الشفاء نعيمها   كأنى فى نار الشقاء سمندل[1]

وواضح « أنه يشير إلى عطيل شكسبير . وزيوس كبير آلهة الإغريق ومانى رأس المانوية ، وهى نحلة فارسية تقول باله للنور (وهو إله الخير) وإله للظلام (وهو إله الشر) ، وقيام الصراع بينهما . . ويشير إلى ما جاء فى أسطورة أوديب عن أبى الهول ، وسؤاله لكل من يمر به عن الكائن الذى يمشى على أربع فى الصباح ثم اثنين فى الظهيرة ثم ثلاث فى المساء . . (وهو الإنسان) . . ثم إشارته فى البيت الأخير إلى الدابة (السمندل) التى جاء فى الأساطير العربية عنها أنها لا تحترق فى النار . .

والمازنى يلتقى بفتاة جميلة فيتساءل :

ألم يزل (كوبيد) ذا صولة   يرمى فيدمى كل قلب سليم

وينظم قصيدة « الراعى المعبود » مشيراً إلى أن لها أصلا قديماً وأن لجيمس رسل لويل قصيدة فيها . . وأنه قد نظمها بتصرف كثير ما بين حذف وزيادة . وهى قصة راع لا يجيد فى الحياة سوى الغناء :

يقطع العمر بالغناء فتعطو   مصغيات ســوانح الغزلان
وتحط العقبان بين قـــطار   آمنات من وثبـــة العقبان

(١) انظر « ديوان عبد الرحمن شكرى » مقدمة نقولا يوسف نشر مخبون ص ١٤١ ، ١٧٠ ، ١٧٨ ، ٤١٣ ، ٤٥٧ .

وترى الأفعوان ينصت للصوت وتصغى الذؤبان فى الوديان

زعموا أنه اصطفاه مليك ؛ أخذ بروعة ألحانه . . فآثره بمنادمته ، مما أثار عليه حقد الحاقدين ، بينما هو فى غفلة عما يثير من ضغائن متجهاً بكل وجوده إلى استجلاء روائع الوجود فى الأرض وفى السماء حتى قضى نحبه . . بينما بقيت للأرض من ألحانه برود من الجمال والفتنة :

ترك الأرض ذات حسن جديد وشباب مخلـد الريعـان
وغـدت بعده مواطئ نعليه حراماً يزورها المشرقـان
أكبرت شأنه الخـلائق حتى عبدوه فى غابـر الأزمان
ليتهم أنصفـوه حياً فلمـا أن قضى شيعوه بالنكران(١)

ويتوجه العقاد بصلاة حب إلى ربه الحب « الزهرة » :

يـا ربة الحب كلميـنى إنى على طـورك المكين
أو فاهمـسى باللمح سراً همس فطـين إلى فطـين
أدين بالحب فهـو دين لـكل من دان باليـقين

وفى قصيدته « شهر زاد » أو سحر الحديث ، يذكر ما لسحر حديث شهر زاد من أثر فى تغيير طبيعة شهريار ، وما لفتنة المرأة عامة من أثر فى اجتذاب كل قائل مجيد ، ويخلص العقاد على طريقته الذهنية إلى :

إنمـا السحـر آيتان فمن يملكها يملك الملوك عبيـداً
يستبى القول ساحرات الغوانى والغوانى تسبى القئول المجيدا

ويعنون إحدى قصائده بأورمزد وأهوما ، وهما إله الخير والشر عند

---

(١) انظر « ديوان المازنى » نشر المجلس الأعلى للآداب والفنون . ص ٢٤٥ ، ١٢١ .

قدماء الفرس . وقد مثل الشاعر أولها بالشمس . وللثانى بالغمام ، فلقد أراد الغمام (الشر) أن يحجب وجه الشمس (الخير) :

فالتفتت فى برجها لفتة   وابتسمت هادئة البال
قالت وهل يحجبنى شانى   لولاى لم يلحق بأذيالى
يحجبنى حيناً ولكننى   أزجيك للخيرات والنال[1]

ويعنون العقاد إحدى قصائده بقوله : من تقليد نشيد الأناشيد . . ومنها :

أجل تلك خباياها   وهاتيك خطاياها
فهل تدرين ماذا   ك الذى يدعى مزاياها
ثناياها ثناياها   وهل ذقت ثناياها

وعيناها ويا للقلب   كم تسببه عيناها
وتلك الوجنة الحمرية   السكران رائيها
أفى الجنة يا رضوان   تفاح يحاكيها
وتلك القامة الهيفاء   زانتها زواياها
إذا ما جار ردفاها   أقام الجور نهداها[2]

وهى مقطوعة لا أثر لذلك الإيقاع الحسى العنيف الذى نحس به فى سفر نشيد الأناشيد بالتوراة ، ولا تلك النشوة العارمة ، والتواصل مع مظاهر الطبيعة ، والامتزاج بالمروج والوديان ، وقطعان الماعز وأيائل الحقول . . الذى نجده ، فى هذا السفر . . إنه غزل حضرى لا صلة بينه وبين ما يمور فى نشيد الأناشيد من رغبة ونشوة وإحساس جارف بالحياة . .

ولعل القارئ قد أحس فى شعر العقاد السابق نضوباً فى العاطفة وضحالة

(١) انظر : ديوان العقاد – نشر أسوان ١٩٦٧ ، ص ٧٥ ، ١٠٢ ، ١٠٩ .
(٢) العقاد « أعاصير مغرب » ط ١٩٤٢ ص ٤٣ .

فى المعنى ، وثقلا فى الروح . . والحقيقة أن حظ شعراء مدرسة الديوان من استخدام الأسطورة كان قليلا ، كما أن روح الأساطير لم تسر فى شعرهم ، ربما لأنهم لم يكونوا من أصحاب الخيال المجنح الخلاق ، والعاطفة العميقة المتغلغلة فى مظاهر الوجود ، بقدر ما كانوا أصحاب نظر وجدل ، واستبصار بالفكر لا بالخيال .

٣ ــ ولدى المجددين من شعراء أبولو نجد الأساطير اليونانية تدخل على حذر كمصدر من مصادر هذه الإشارات ، فنجد كل جميلة استحالت إلى فينوس ، أو إلى بنت أفروديت (مقابل بلقيس فى شعر شوقى مثالا للكمال والجمال)[1] :

أى شئ تراك هل أنت فينيس تهادت إلى الـورى من جديد[2]

أم أنت فينوس تجلى من محارتها ... فى يوم ميلادها الثانى إلى الرائى[3]

يا بنت أفروديت حسنك ماثل ... فى جسمك المتموج المسحور

تمشين عارية كأنك شعـلة ... للرب تستوحى كوحى الطور

من كل جـزء نفحة علوية ... مشبوبة فى قلب كل بصـير[4]

أو تلك حانتـه ... عجيبـا ... أم صنـع أحلام وأهواء

ومن الخيـال أهـل واقتربا ... فينوس خارجـة من الماء[5]

ويقف أبو شادى عند صورة رسمها أحد الرسامين الغربيين للمرأة

---

(١) انظر . الشوقيات جـ ٢ – ١٢٩ .

(٢) الشابى « أغانى الحياة » ص ١٢١ .

(٣) محمود عماد « ديوان عماد » ط ١٩٤٩ ص ١٣٠ وهو من رصفاء العقاد . . وقد ادرجناه هنا ــ وان كان سابقاً على مدرسة أبولو ــ باعتباره من المجددين على سبيل التجاوز عن تصنيف المجددين الحاد فى خانات مدرسية .

(٤) أحمد زكى أبو شادى « الينبوع » ص ١٢ .

(٥) على محمود طه ــ مجموعة أشعاره ــ نشر دار اليقظه ص ٩١

الجميلة (سايك) التى فتنت الإله (إيروس) فجذبته إليها دون أن تعلم أنه إله ، وقد اتفق معها على التردد عليها ليلا بشرط ألا تحاول معرفته ولكنها فى إحدى الليالى حنت إلى عرفانه ، فأوقدت شمعة واقتربت منه ، فسقطت نقطة من الشمع على وجهه ، فاستيقظ وهجرها ، وهذه أسطورة ذات فلسفة حقة عن خلق المرأة . وعن عبادة الجمال للمتأمل المفكر[1] :

صورة تلك أم هى السورة الكبرى ... أم الشعر بالتأمل ينشد
هذه فتنة الجمال تبدت ... فاذا النور حولها ما تبدد
نضت الملبس الشغوف بها الآسى ... فلاحت بها الطبيعة معبد

. . .

أنا من يعذر المؤله إيروس ... وقد جاء يشتهيك ليسعد
أنت قد خنته بحبك للبحث ... فولى ، وهد حلم مشيد
وأنا هدنى مثالك فى الناس ... جزاء على وفاء تفرد
عاشقاً رسمك الملقن روحى ... صلوات بذخرها أتعبد

ولنتحسس القيمة الفنية لبعض هذه الإشارات عند أحد شعراء هذه المدرسة . . فعلى محمود طه يخاطب الطبيعة المصرية فى ديوانه « الشوق العائد » :

لم أنت أيتها الطبيعة كالحزينة فى بلادى
لولا أغاريد ترتل بين شادية وشادى
وخيال ثور حول ساقية يراوح أو يغادى
لحسبت أنك جنة مهجورة من عهد عاد[2]

---

(١) انظر « الشفق الباكى » ص ٦٧٠ وما بعدها .
(٢) الشوق العائد ص ٩٥ .

فالإشارة هنا إلى عهد عاد تماثل استخدام الإشارات — كما نحسبها — فى شعرنا العربى القديم . تكاد أن تكون مقابلا لفظياً لمعناها اللغوى . دون أن تثير فى النفس شيئاً وراء ما تثيره عبارة « من عهد متقادم » فى هذا السياق ..

٤ — وفى مدرسة الشعر الحر تكثر الإشارات الأسطورية والتاريخية كثرة لافتة للنظر ، حتى تبيت من أهم ملامح معجمها الشعرى . .

وتتسع مصادر هذه الإشارات ، فتصدر عن الآثار الأدبية القديمة والحديثة ، وعن الأساطير المختلفة ، وتتطور الإشارة إلى كثافة فى المعنى ، واتساع فى الدلالة ، واتخاذ مجرى رمزى فى نفوس القراء . .

وبهذا نجدها فى هذا الشعر تتحرك فى مستوى معنوى واحد ، وتكاد تقوم بعملية تشبيهية . . على نحو ما رأيناها فى شعر المدارس الأخرى . . كما نجدها تحتقب معها من الذكريات التاريخية والأسطورية ، وتستثير من المشاعر والأفكار ، وتنشر من الإيحاءات ما يحفر لها فى وجدان القارئ تجسيد الرمز ، وعمق دلالته . .

كما نجدها — وتلك أخطر ظواهرها — تقتحم أجواء القصيدة فتشذ عن روحها العام ، وتنبو عن طبيعة نسيجها الشعرى ، وتحاول أن تكون استعراضاً لثقافة الشاعر ، أو تأكيداً مفتعلا لعصرية شعره ، وحداثة أدواته الفنية ، فتسقط فى دائرة الرفض ، وتنبذ نبذ كل مادة زائفة . .

وفى شعر السياب كثيراً ما نشاهد هذه الظاهرة ، لأنه قد حاول أن يعتمد اعتماداً كبيراً على الأسطورة ، وحاول أن يجدل من مجموعة من الإشارات والرموز البناء الفنى لقصائده . . فكان أن وضح التعمل فى بعض ذلك ، وبدت بعض الإشارات مقحمة على السياق الشعرى بحيث لا تخسر القصيدة شيئاً ، إذا أسقطت هذه الإشارات . . ففى قصيدته « شباك وفيقة[1] » .

---

(١) المعبد الغريق ص ٥ .

شباك وفيقة فى القرية
نشوان يطل على الساحة
(كجليل تنتظر المشية
ويسوع) وينشر ألواحه —
إيكار يمسح بالشمس
ريشات النسر وينطلق
إيكار تلقفه الأفق
ورماه إلى اللجج الرمس —
شباك وفيقة يا شجرة
تتنفس فى الغبش الصاحى
الأعين عندك منتظرة
تترقب زهرة تفاح
وبويب نشيد
والريح تعيد
أنغام الماء على السعف

فهذا التشبيه بالجليل ، وانتظاره مشية المسيح ، وهذا الحديث عن إيكار ابن ديدالوس الذى صنع جناحين من شمع ، طار بهما من مينوس فى جزيرة كريت . فأذابت الشمس جناحيه ، وسقط فى البحر غريقاً ، يعترضان القارئ بما يعلو على بساطة التجربة ، وهى ذكرى صبية أحبها الشاعر فى صباه . ثم ماتت ، ولو أنه خلص إلى هذه النبرة الأليفة العذبة التى تبدت فى آخر المقطوعة ، متناسبة مع المستوى الشعورى للتجربة ، لأصابت القصيدة حظاً من التأثير فى نفوسنا بأكثر مما يوشحها من الإشارات التاريخية

والأسطورية التي تعترض مسارها الطبيعي ، وتبدو شيئاً نافراً عن نسيجها الشعرى . . .

وقد تأتى الإشارة غامضة الدلالة ، مشتتة بين مجموعة من المتناقضات ، كما نرى عند السياب — أيضاً — حين يقول :

يا أمة تصنع الأقدار من دمها لا تيأسى إن سيف الدولة القدر
أعطى لكل انتصار فيك جدته فاخضل ، واخضلت الآيات والسور
فى مسجد أم مشاء بأمتــه فيه المصلين ، حتى كبر الحجر[1]

فما الذى يعنيه الشاعر بكلمة « مشاء » . . ربما كانت الإشارة إلى أرسطو الفيلسوف اليونانى الذى كان يلقى دروسه على تلاميذه وهو يجوس بهم جنبات حديقة الأكاديمية ، ومن ثم أطلقوا عليه وعلى تلامذته اسم المشائين ، فالشاعر يريد أن يقول إن الوعى — وأرسطو رمز للعقل الواعى — قد أصبح يقود الأمة العربية فى معاركها . . غير أن للفظ « المشاء » فى تراثنا معنى كريها واقتران اللفظة بالمسجد يستدعى هذا المعنى ، ويسرع به إلى ذهن المتلقى ، ويورد الآية الكريمة : « هماز مشاء بنميم » . . ومن هنا نجد هذه الإشارة تثير اضطراباً وتناقضاً . .

وقد يعمد الشاعر إلى تكثيف دلالاته باستدعاء أكثر من رمز شعرى ، فيجد القارئ حشداً من الإشارات والرموز توهن من القدرة على الإيحاء ، كما نجد عند البياتى ، فى مطلع قصيدته « مرثية إلى عائشة »[2] :

يموت راعى الضأن فى انتظاره ميتة جالينوس
يأكل قرص الشمس أورفيوس
تبكى على الفرات عشتروت

(١) انشودة المطر ص ١٩٣ .
(٢) من ديوانه « الموت فى الحياة » ص ٧ .

. فالدلالة هنا تتبدد أمام هذا الزحام الذى قد يكون غير متناسق من الإشارات . . .

٥ ـ غير أن النماذج الموفقة ، هى ـ دائماً ـ الأولى بالرعاية والتتبع . . فلنعرض لبعض هذه النماذج الموفقة فى استخدام الإشارة الأسطورية واستطاعة استغلالها فى إثراء التجربة الشعرية ، وإخصاب الدلالة الفنية . .

فالتوفيق فى استخدام الإشارة يقف بها عند مشارف الرمز ، ويجعل منها صورة شعرية قادرة على الإثارة . وتكثيف مجموعة من الدلالات الشعورية والفكرية . . والصورة الشعرية ـ كما يقول تندال ـ فى أساسها نوع من الرمز ، لأنها تجسيد للفكر والشعور ، يعبر به الشاعر عما لا يحد(١) . .

ولدى السياب جملة من الإشارات الموفقة ، على نحو ما يقول فى قصيدته « المبغى »(٢) :

أهذه بغداد
أم أن عاموره
عادت فكان المعاد
موتـــا ؟ ولكننى فى رنة الأصفاد
أحسست . . ماذا ؟ . . صوت ناعورة
أم صيحة النسغ الذى فى الجذور ؟

فالقصيدة تصوير لمظاهر الانحلال والفساد فى بغداد ، فحين تأتى فى النهاية تلك الإشارة إلى « عامورة » إنما تنذر بالنهاية التعسة التى يتوقعها الشاعر لمدينته ما دامت سادرة فى لهوها ، مستغرقة فى انحلالها . .

---

(١) Look : The literary Symbol, P. 102.

(٢) انشودة المطر : ص ١٣٨ .

وهو ما نجده فى نتاج شاعر كخليل حاوى ، فى قصيدته « حب وجلجلة »[1] يتملكه الألم العميق ، الذى يكاد أن يقضى على هيكل جسمه ، حيث كان يعيش مغترباً عن وطنه ، وكان يعانى فى مرارة محنة هذا الوطن ، وانسحاق أهله ، وحرمانهم من كل مباهج الحياة ، ومن كل تفتح المستقبل

وفى ذلك القبر المأساوى يئن ويتوجع للبعث ثانية بين أحبائه وزنابق الطفولة فى وطنه ، متحدياً محنة الصلب ، فيكفيه مهما تقطر الدم من جراحه ، ومهما بلغ منه العذاب لبؤس مواطنيه وعوزهم ، ومهما قام به الطغاة من إذلال لروحه حين يسدون على بنى وطنه منافذ الشمس ، ويوصدون فى وجوههم كوى التفتح والحياة ، مهما عانى ومهما عذب . . يكفيه وجوده بين بنى وطنه ، وفرحة روحه برؤيتهم ، وشهوده انبثاق الطفولة والازدهار ـ نسل الإله البكر ، تموز الجمال ـ فتلك هى حياته الحقة :

ردنى ربى إلى أرضى . . أعدنى للحياة
وليكن ما عانيت منها
طعنة الحرية ، أحقاد الجناه
وصليبى ، والدم النازف منه ،
ليل مأساتى ، وأعياد الطغاة
غير أنى سوف ألقى فى الغداه
كل من أحببت ، من لولاهم
ما كان لى بعث ، حنين للحياة

* * *

(١) مجلة « الآداب » العدد ٣ عام ١٩٥٧ .

بى حنين لعبير الأرض ، للعصفور عند الصبح
للنبع الزلال
لشباب ، موسم العافية الخضراء ، نيسان التلال
لصبايا . . قلبهن من كنوز الشمس ، من ثلج الجبال
لصغار ينثرون المرج من زهو خطاهم ، والظلال
فى بيوت نسيت أن وراء السور مرجاً وظلال

* * *

أنتم ، أنتن . . يا نسل الإله البكر ، تموز الجمال
أنتم ، أنتن . . فى عمرى . . مصابيح ، مروج ، وكفاه
وأنا فى حبكم ، فى حبكن
وفدى الزنبق فى تلك الجباه
أتحدى محنة الصلب
أعانى الموت فى حب الحياة

فالإشارات الأسطورية داخلة دخولا محكماً فى نسيج القصيدة وقادرة على ابتعاث دلالاتها الكبيرة ، وكل أجواء القصيدة وكلماتها تضفى على هذه الإشارات فيضاً من الطبيعية والتلقائية ، فالإشارة إلى الصلب غير بعيد عن جو المحنة النفسية للشاعر من جراء العذاب المستبد ببنى وطنه ، والإشارة إلى تموز ليست غريبة عن محبة الشاعر المتدفقة للطبيعة ومظاهرها ، وانبعاث النضرة فى جبالها ومروجها وزنابقها وكنوز شمسها . . رمزاً إلى انبعاث الأمل والنضارة فى نفوس أبناء وطنه . . مما جعل انبثاق الإشارات هنا طبيعياً . . وما ذاك إلا أن هذا الشاعر — فى مجموع شعره كما يلى — قد جعل من هذه الأساطير ، ودلالاتها وأجوائها جزءاً من نفسيته ، وفيضاً من تنفسه ، وإحساسه ووعيه

بالحياة . . فهو يكاد أن يرى الحياة المعاصرة من خلالها ، وكان السيّاب فى نفس المستوى فى مرحلته التموزية على نحو ما سنفصل فيما يلى من البحث . . وقد قلنا إن الإشارة الموفقة تقف بنا عند مشارف الرمز . .

٥ ـ وقد وفق شعرنا المعاصر (مدرسة الشعر الحر) فى استحداث بعض الرموز الفنية . . التى استطاعت أن تحمل فى أطوائها ما تجيش به النفس العربية من مشاعر ، وما تحمله عن الماضى وعن المستقبل من عواطف وأفكار . .

وكانت الغاية من خلق هذه الرموز :

١ ـ ما وجده شعراؤنا من حاجة الشعر العربى إلى الخروج عن دائرة الغنائية الذاتية التى عاش فيها فى إنتاج الشعراء الرومانتيكيين من المهجر وأبوللو ، والدخول به إلى دائرة الأعمال الموضوعية التى لها وجودها المستقل، نشدانا لتحقيق ما دعا إليه اليوت من إيجاد معادل موضوعى للمشاعر والأفكار

٢ ـ الخروج من دائرة التلقى للعالم ، والانفعال به إلى دائرة النظر فيه وتعقله . .

٣ ـ تحقيق الإحساس بوحدة الوجود الإنسانى حيث يجدون فى الأساطير الماضية تعبيراً عن الحاضر المعاش . .

٤ ـ الاقتصاد فى لغة الشعر . . بتركيز التعبير ، وتكثيف الدلالة . . .

٥ ـ التعبير عن بعض المضامين بصورة غيرية حتى لا تثير السلطات السياسية والاجتماعية . .

وفيما يلى سنتحدث عن أطراف من هذه الرموز . .

* * *

(ب) الرمز :

١ – قد يكون من اليسير أن نحصى الأسماء التى استطاع الشعر الحر أن يحفر لها فى نتاجه مساراً رمزياً ، بما وهبه من توفيق فى توفير السياق الشعرى المناسب ، والارتباط العضوى بالتجربة ، والتأكيد – بالتكرار لهذا الرمز فى قصائد أخرى للشاعر أو لغيره – على دلالة هذا الرمز فى وجدان المتلقين..

فنرى أن شعراءنا قد استقوا من الأساطير اليونانية سيزيف وبروميثيوس وأدويسيوس وبنيلوب وأدونيس وفينوس ، وبرسفون ، ومن البابلية تموز وعشتروت ، ومن العربية السندباد وشهر زاد وشهريار وعنتر وأيوب ، وقابيل وهابيل ، ومن العبرية المسيح ولعازر ، وبهوذا إلى آخر ما يوقفنا عليه الإحصاء إذا كان غايتنا . . غير أن هذه الغاية لا تضيف شيئاً لتفهم النصوص الشعرية التى استخدمت هذه الرموز ، أو التى استطاعت أن تستعمل هذه الإشارات استعمالا رمزياً ؛ فالهدف إذن : تفهم هذه النصوص ، وإدراك المدى الذى أثرت به حياتنا الأدبية . .

فلنستهد الطريقة التى استخدم بها شعراؤنا هذه الرموز . . من خلال تحليلنا لمجموعة من النصوص الشعرية . .

ومعنى ذلك أننا سنتحول فى النتاج الشعرى ذاته . . وفى نتاج شعر رواد هذه المدرسة – بخاصة – الذين اكتملت ملامحهم الفنية من خلال عديد من الدواوين ، ومن خلال وجهات نظرهم فى استخدام هذه الرموز . . فوراء إختيارنا لهم عدة أسباب . . أهمها نتاجهم الشعرى المقدر ، والفلسفة التى يستمدون منها استخدامهم للأساطير فى شعرهم . .

وهؤلاء الشعراء على التحديد هم صلاح عبد الصبور والسياب وخليل حاوى والبياتى . . ولعلهم صفوة شعراء الشعر الحر فى بلادنا والعربية ،

أما رصفاؤهم فى الريادة وفى النتاج الفنى كنازك ونزار وحجازى . وفدوى وأضرابهم . . فليس ثمة تميز فى شعرهم فى استخدام الأسطورة فى البناء الشعرى ، وهو الأمر الذى تختص به هذه الدراسة . . إما لأنهم لم يعمدوا إلى استغلال الأسطورة فى شعرهم . فلم نجد عندهم اكتشافا خاصاً لرمز ، أو استخداماً متفرداً لأسطورة ، أو أنهم عمدوا إلى ذلك فى بعض أحيان قليلة لا تخرج شعرهم عن طابع القصيدة الذاتية الغنائية التى تلتمس وسائطها الفنية فى غير الأساطير . . على نحو ما فعل الشعراء الغنائيون فى مدرستى أبولو والمهجر . .

أما الشعراء الذين أشرنا إلى أنهم مجال هذه الدراسة ، فقد اعتمدوا اعتماداً واضحاً فى كل شعرهم أو بعضه على استخدام الأسطورة مما نستطيع أن نجعل من بعض الرموز مفاتيح للتجول فى عوالمهم الشعرية ، وفهم الكثير من أسرارهم النفسية والفنية ؛ على نحو ما فعل الدكتور إحسان عباس فى كتابه المبكر عن البياتى ، فى رصد تطوره النفسى والفكرى من خلال استخدامه لرمزى سيزيف وبروميثيوس . . وعلى نحو ما نستطيع أن نكتشف فى استخدام مجموعة من الشعراء اللبنانيين لرموز الفينيقية من انحصارهم فى دائرة إقليمية ضيقة ، ونزعتهم إلى إحياء الماضى الفينيقى ، رغبة فى عزل لبنان عن العالم العربى ، وخدمة أغراض استعمارية جديدة . .

فالأسطورة إذن تلعب فى شعر هؤلاء الشعراء دوراً بعيداً ، وتشكل ملمحاً من أهم ملامح معجمهم الشعرى ، واتجاهاتهم الفكرية ومشكلاتهم النفسية . .

ولم يحاول هؤلاء الشعراء أن يجدوا فى الأساطير رموزاً للفكر وللشعور فحسب ، بل استطاعوا أن يكتشفوا فيها « النموذج الأسطورى » الذى يحمل

عبء التعبير عن خصيصة من خصائص المجتمع العربى ، ككل يتحرك داخل تطور حضارى خاص ، له قضاياه وعوائقه وتطلعاته . .

٢ ـ وكان لكل من هؤلاء الشعراء وجهة نظره فى اللجوء إلى استخدام الأسطورة ، وفى الطريقة الصحيحة لهذا الاستخدام . .

فصلاح عبد الصبور يرى أن الدافع إلى استعمال الأسطورة فى الشعر ليس مجرد معرفتها ، ولكنه محاولة إعطاء القصيدة عمقاً أكثر من عمقها الظاهر ، ونقل التجربة من مستواها الشخصى الذاتى إلى مستوى إنسانى جوهرى[1] وأنه لهذا آثر أن يعالج بعض شواغله وهمومه الفكرية من خلال قناع شخصيتى الملك عجيب بن الخصيب ، وبشر الصوفى . . وأن قصيدة القناع قادته إلى عالم الدراما الشعرية . . حيث بدأ نتاجه المسرحى باستغلال شخصية الحلاج[2] . .

وهناك أسلوب آخر آثره صلاح . . وهو إخفاء المادة التاريخية بشكل عام ـ وهو هنا يتفق معنا اتفاقاً تاماً فى التسوية بين المادة فى التاريخية والأسطورية والفولكورية والدينية إزاء استغلال الشاعر المعاصر لها ـ تحت السطح الظاهرى للقصيدة[3] . . أى أن يكون هناك فى القصيدة نظير تاريخى أو أسطورى يلوح تحت نقاب شفاف من الإشارات والمواقف ، فتتحرك القصيدة فى مستويين ـ فى وقت واحد ـ مستوى التجربة الشخصية ، ومستوى التجربة التراثية . .

أما بدر شاكر السياب فقد فسر إقبال الشاعر الحديث على الأسطورة بانعدام القيم الشعرية فى حياتنا الحاضرة ، لغلبة المادة على الروح ، ولهذا

(١) انظر : حياتى فى الشعر ص ١٠٠ .
(٢) نفسه ص ١٠١ ، ١٠٢ .
(٣) حياتى فى الشعر ص ١٠٢ .

يلجأ الشاعر إلى عالم آخر يحس فيه بالارتياح ليبني عوالم يتحدى بها منطق الحديد والذهب[١] . . .

ويحدثنا عبد الوهاب البياتي عن معاناته في الاهتداء إلى استخدام الأقنعة التاريخية ، ووجهة نظره في الشخصية الأسطورية التي تصلح لاتخاذها قناعاً : « لقد حاولت أن أوفق بين ما يموت وما لا يموت ، بين المتناهي واللامتناهي بين الحاضر وتجاوز الحاضر ، وتطلب هذا مني معاناة طويلة في البحث عن الأقنعة الفنية . ولقد وجدت هذه الأقنعة في التاريخ والرمز والأسطورة[٢] » .

وفي مقالة لخليل حاوي عن « الخلق العضوي في نظرية الشعر ونقده[٣] » ، يحدثنا أن في الشعر الحديث اتجاهاً عاماً إلى التجسيد إلى الصورة الحسية المحددة التي تتمتع بكيان ذاتي ، وتعبر عن معنى ظاهر معين ، وتملك في الوقت نفسه طاقة غير محددة على الإيحاء بالمضاعفات الشعرية ، وبالحقائق على مستويات مختلفة ، والغرض من ذلك فيما يرى ألا يداخل تكوين الشعر رخاوة عاطفية ، ولا ضبابية ضائعة ، ولا حسية مسطحة . وجوته — فيما يعتقد — هو الرائد الأول لهذا الاتجاه . وشاعرنا يعتد بقوله : إن الخلق الفني يجب أن يكون كلا عضوياً ، تشيع في كيانه وتفاصيله أنفاس حياة واحدة .. وبتعريفه للرمز بالتعبير عن التناغم بين قوانين العقل وقوانين الطبيعة ، عن إنصهار الجزئي والكلي في وحدة يستحيل فكاكها . .

كلية المبنى الفني ، وتعبير الرمز عن إنصهار الجزئي والكلي في وحدة

---

(١) انظر : د . إحسان عباس « بدر شاكر السياب — دراسة في حياته وشعره » ص ٢٨٦ .

(٢) عبد الوهاب البياتي « تجربتي الشعرية » ص ٣٤ .

(٣) مجلة الآداب « يناير ١٩٦٩ » .

يستحيل فكاكها . . خصائص واضحة فى فن خليل الشعرى . . ومفتاح محاولته لاستخدام الرموز الأسطورية . .

وعلى كل فان التركيز على نتاج هؤلاء الشعراء لن يمنع من الإلمام بأشعار الآخرين . . إذا كان ثمة ملمح خاص أو ضرورة لشمول النظرة . . . ما أمكن ذلك . .

٣ — وفى تفحصنا للنتاج الشعرى العام المستخدم لهذه الرموز ، سنلمح وشائج من الاتصال بين بعض الرموز التى قد تبدو متباعدة فى الظاهر ، لاختلاف مصادرها حيناً ، أو لبعد دلالاتها داخل إطارها الأسطورى والتاريخى حيناً آخر ؛ لكنها داخل الاستخدام الشعرى المعاصر دارت فى مجال تعبيرى واحد . . على نحو ما نجد الصلة بين أوديسيوس والسندباد ، فكل منهما تاه فى البحار ، وكل منهما شاهد الكثير من العجائب ؛ غير أن أوديسيوس تاه مرغماً فى طريق عودته بعد هزيمة طروادة بالحيلة التى دبرها . . فانتقمت منه الآلهة التى كانت تناصر الطرواديين . . ففرضت عليه التيه والفزع والرعب والمرور بالأخطار . . أما السندباد فقد كان متطلعاً للمعرفة ، باحثاً عما يشوق . . يستحثه فضول لاهف للرحلة بعد الرحلة ، فبواعث الرحلة مختلفة — إذن — عند كل منهما ، ولكن الاستخدام الشعرى الحديث يجد أحياناً فى كل منهما ملاقاة الأخطار ، والترحيب بمواجهة المجهول ، والتعبير عن الرغبة فى الانعتاق من أسر الواقع ، ورتابة الحياة الاجتماعية . . ولذلك يجدل الشاعر من معالم حياتهما معاً نموذجه الفنى على نحو ما فعل السياب فى قصيدته « رحل النهار »[١] . . وعلى نحو ما نجد من الصلات بين تموز والمسيح ولعازر . . فكل منهم له حياته الأسطورية والتاريخية الخاصة . . غير أن شعرنا وجد فيهم — فى بعض نتاجه — رمزاً

(١) ديوان « منزل الأقنان » ص ٥ .

للقيامة والبعث . . فكل منهم مات ، وكل منهم بعث بعد موته . . وفيما عاناه تموز والمسيح فى موته.. حيث مات الأول متأثراً بطعنة من الخنزير البرى ، ومات الثانى مصلوباً . . يتخذه شعرنا دلالة على المعاناة والمحنة . .

هكذا يوحد شعرنا بين الدلالات العامة التى تكاد تتحد فى جوهرها ، برغم تنوع مصادرها ، وتنوع الدلالات الأسطورية والتاريخية الخاصة . . وفى هذا اكتشاف لعنصر هام فى الأساطير الكبرى : هو وحدة الوجود الإنسانى فى جوهره ، برغم تشعث مظاهره ، وتناثر جزئياته .

٤ — وإذا كان لكل رمز حياته الخاصة ، ودلالاته الدقيقة المتميزة داخل النص الشعرى ، فان ذلك لم يمنع أن تتردد بعض الرموز فى كثير من الأشعار بمعان متقاربة على نحو ما تردد « يهوذا » فى التعبير عن الخيانة الرخيصة ، أو الندم المر . . ولم يمنع أن تدور جملة من الرموز فى إطار دلالات معينة ذات صلة بالتطور الاجتماعى والحضارى الذى نمر به . . كما دارت رموز المسيح وتموز والعازر فى إطار فكرة البعث . . فكانت تعبيراً شعرياً عما تعانيه هذه المنطقة من إحساس بالركود وما تتوفز إليه من رغبة فى الانفتاح على العالم ، وما تتوق إليه من حرية وتقدم . .

ومن الممكن عبر استخدام هذه الرموز رصد بعض التطورات الاجتماعية على نحو ما نلاحظ فى استخدام « المسيح » كرمز شعرى . .

ففى شعر شوقى ، كثير من الإشارات إلى شخصية السيد المسيح وما فيها من طيبة ورحمة ، وطهارة ، ونبل ، ويسرى هذا المعنى فى شعر المدارس الشعرية فيما قبل الحرب العالمية الثانية . . يكاد يمثله قول الشاعر على الجندى :

خلقت كعيسى لا أجن ضغينة ، ولا أطوى ضلوعى على غدر[1]

---

(١) أغاريد السحر . ص ٥ .

ممتط أنملا كأنمـــل عيسى صورت رحمة وصيغت نوالا[1].

أما فى مدرسة الشعر الحر ، فنجد الإشارة إليه تكثر من زاوية عذابه وصلبه وتضحيته . . ولعل الاستخدام الأول كان يتفق مع معتقدات الشعراء التى لا تخرج عن المفهوم الإسلامى : « وما قتلوه وما صلبوه ولكن شبه لهم » ، فالحديث عن الصلب – والحالة هذه – خروج على هذا النص ، وتصادم مع المعتقد الدينى . .

غير أن شعراء الشعر الحر وقد توسعوا فى استخدام الإشارات الأسطورية والتاريخية . . رأوا أن صلب المسيح ، وفداءه للبشر تكفيراً عن الخطيئة الكبرى ، يخدم هدفهم الفنى فى الرمز إلى التضحية المطلقة ، والفداء النبيل . فلم يتوانوا عن استخدام هذه الصورة بغض النظر عن المعتقد الدينى . . فللفن أساليبه ووسائله الخاصة وللدين مذاهبه واتجاهاته . .

٥ – وكما لاحظنا كثرة الوصف والاشتقاق من صيغة « الإله » لدى المجددين من شعراء أبولو وأضرابهم . . نلاحظ فى مدرسة الشعر الحر هذه الكثرة المفرطة تنتقل إلى صيغة « الصليب » . .

ففى ديوان البياتى – على سبيل المثال – أشعار فى المنفى ترد الصيغ .

* * ويصلبون الشمس فى ساحات مدينتى .

* * بالأمس مر من هنا .

صليبه : غصنان أخضران .

* * وفى السماء

كانت نجوم الليل كالأجراس

كالصلبان .

---

(١) السابق . . فى مديحه لمحب الدين الخطيب ص ٩٣ .

* * نحلم فى ألف يسوع
صليبهم فى ظلمة السجون
* * يغنى طفله المصلوب فى مزرعة الشاه[١]

وفى ديوانه « عشرون قصيدة من برلين » نجد القمر المصلوب فى الجدار ، والأرض تستحيل إلى قفار ، تغمرها الصلبان والصبار[٢] .

وفى ديوانه « النار والكلمات » نجد « المغلوب فوق صليب كلماته أبداً مصلوب ، و« الاله على المقصلة » و « وأنت منفى بلامدينة ، صليبك العذاب فى المقاطع الحزينة » و « أقسمت ياجزائرى الجديدة — أن أحمل الصليب — ان اطأ اللهيب[٣]» .

والأمر قريب من هذه الكثرة فى دواوين الآخرين — على وجه العموم وهى ظاهرة تتصل بزاوية الرؤية لشخصية السيد المسيح ، فأروع ماروعهم فيها هو — كما أشرنا — موقف التضحية والفداء ، وموقف الألم والمعاناة . .

وليس معنى هذا أن شعراءنا ، هنا وهناك ، كانوا موفقين فى هذا الاستخدام أو غير موفقين ، فالحكم بهذا أو بذاك رهن بتفحص السياق الشعرى الوارد فيه ، غير أن نظرة على ما أوردنا من نماذج ، وما أشرنا إليه من مواضع وجود غيرها . . قد توضح لنا أن ورود الصيغة المشتقة من « الآله » لم تكن تعنى — فى أكثر الأحيان — دلالة غير ماتعنيه كلمة « التعظيم » دون أن تمنحها مافى التأليه الأسطورى من دلالة على القدرة والحضور ، والفعالية المتجسدة فى مجموعة من الأحداث والمواقف المأثورة ،

---

(١) ط ٣ ص ١٢ ، ٥٠ ، ٥١ ، ٥٢ ، ٦٦ منشورات المكتبة الأهلية بيروت .
(٢) ط ٢ دار العلم للملايين ص ٨٨ .
(٣) ط دار الكاتب العربى . ص ١٤٣ ، ١٤٦ ، ١٥٦ ، ١٧٥ .

وأن ورود الصيغة المشتقة من « الصلب» لاتحتقب معها فى كل حين دلالة ذلك الموقف العيسوى العظيم ، وأبعاد ما فى تضحيته من عناء ونبل وعظمة..

وبذلك تقف كثير من هذه الاستخدامات عند حدود الدلالة اللغوية التى تستطيع أن تمنحها الكلمة المباشرة . فضلا عما كان يمنحه الجو إلى الصورة الشعرية من خصب الدلالة وثراء المضمون .

ولعل هذه الاستخدامات — فى بعض الأحيان — تعوق السياق العام للقصيدة عن اداء دوره الطبيعى ، بما قد تحمله من معان أو دلالات لاتتناسب مع طبيعة التجربة أو الموقف التى تريد القصيدة أن تؤكده ، على نحو ما نرى فى قول البيانى :

أقسمت ياجزائرى الجديدة
أن أحمـــــــل الصليب
أن أطأ اللهـــــــيب

فلا ريب أن حمل السلاح هنا كان أنسب من حمل الصليب وان الجزائر كانت فى حاجة إلى مناضلين أشداء أكثر مما كانت فى حاجة إلى مثاليين ، يستعذبون التضحية فى خضوع لا مسوغ له ، على نحو ماتوحى « أحمل الصليب » هذه . . من تلذذ بالعذاب ، ورضاء بالقضاء وبالمكتوب.. وهى معان يرفضها المنطق الثورى ، الذى يصر على حمل السلاح ، وفرض إرادة القوة . .

٦ — وكان نتيجة لتركيز نظرة الشعراء حول هذه الزاوية من حياة السيد المسيح أن رأينا قصائد مستقلة تدور حول معنى « الصلب » وتتأمل فيما انبثق عنه من مواقف . .

فالشاعر كيلانى حسن سند يصور فى قصيدته « البعث »[١] الثائر والشاعر والمفكر ، وقد تدلى رأسه على الصليب ، واثيرت حوله الغوغائية مسوقة بأهواء الطغاة ، تصيح له بالرجم ، وتصمه بالعبث والافساد وتتلهى بما صنعه السامرى بديلا عن الحق والعدالة ، التى كان المصلوب بشيراً لهما بينهم ، وظن الطغاة أنهم قد قضوا عليه ، غير أن حكايته ظلت تتلى ، ظلت كل عجوز تنيم عليها صغيرها ، إلى أن تأذن الفجر للشعب :

من يومها عاد حيا . . للأرض . . من مات قتلا

وقد بدأ الشاعر قصيدته بتصوير شخصية ثائر عام ، تشهده حياة الأمم فى كل يوم ، وينجح الطغاة فى اثارة احقاد العامة عليه . . هكذا كان المسيح ، وكان سقراط ، وابن رشد ، وأضرابهم من حملة الفكر ورواد الحرية والتقدم . .

فى كل يـــــوم صليب . . عليــــه رأس تدلى
عيناه بئران فاضا بالحقـــــــد ، سيفان ســـلا
والقيد فى معصميه حوليهمـــــا خلت صـــلا
وموكب من عرايــــا . . أضلهم من أضـــلا
تحــــــدروا مثــل سيل . . من تلعة قد أهـــلا
لم يعرفــوا عنه شـيئاً ، إلا الأقـــل الأقلا
صاحوا وقالوا : ارجموه . . ففيـــه ابليس حـلا

ثم يستمد الشاعر من حادثة صلب المسيح بعض الأوصاف الخاصة المعروفة :

---

(١) من ديوانه « قبلما تسقط الأمطار » ص ٣٨ .

فتوجوه بشوك ، وأحكموا القيد فتلا
دقوا المسامير فيه ، صبوا له الزيت مغلى
قالوا له : جئت تغوى شبابنا كى يضلا

ويقتبس من قصة السامرى الذى صنع لبنى إسرائيل عجلا ذهبا له خوار ، ففتنهم عن التوحيد فى غيبة موسى . . وبذلك يرتد بنا إلى ما قبل المسيح :

وبينهم سامرى من عسجد صاغ عجلا
وقال : هذا اله فهمهموا . . ما أجلا

ثم يعود إلى شخصية السيد المسيح مستمداً من حياته وكلماته بعض الملامح :

لما رآهم خرافا أضاعت الذئب جهلا
وعصبة قد أرادوا له شقاء وذلا
بكى يجب عليهم ، فأنبت الدمع فلا
وقال : ياقوم إنى ظننتكم لى أهلا
ما جئت أحمل ظلما ، بل جئت أحمل عدلا

واخيراً ينطلق إلى ملامح « الثائر العام » . .

وثورة كى تهبوا فتطردوا المستغلا

وهكذا « يجدل » من سمات وكلمات السيد المسيح ، وأطماح ومبادىء ومصير كل ثائر عظيم ، شخصية المصلوب « كل يوم » من أجل الحق . .

غير أن هذا المصلوب فى كل زمان ، برغم انقضاء حياته ، تبقى دعوته وكلماته وأحداث حياته قصة تروى لتؤثر فى مصير الشعوب ، وتصنع فى غدها الحياة ، وبهذا يتم « البعث » للثائر المصلوب . .

ومات . . لكن شيئاً منه على الأرض ظـــلا
ومرعام فعام . .وقصة الصلب تتـــــلى
حكاية من عجوز تنيم فى الليـــل طفـــلا
ظلت مع الناس تنمو كالأرض بالنبت حبلى
ومثلما الأرض تسلّى بما أجنتــــه قبـــلا
من نومه هب شـــعب ، من طول مانام ملا
فابصر الفجر يبـــدو خلـف السحاب كخجلى
فقـال يافجر أقبـــل وشـده فأطـــلا
من يومهـــا عاد حيـــا للأرض من مات قبلا

وبقدر ما أصاب الشاعر من توفيق ، قصرت بعض أدواته الفنية فى بعض الأحيان فعدل عن التعبير بالصورة الشعرية الموحية إلى تقريرية — أحياناً — قد تضعف من القيمة الفنية للقصيدة ، كما اضطر إلى بعض القوافى القلقة فى موضعها ، وإلى استخدام بعض الصور الساذجة كالفجر يبدو خلف السحاب كخجلى ، وشده فأطلا . . وجاءت القصيدة فى حاجة إلى بعض التركيز ، فقد استدرج الشاعر إلى السرد وإلى الترهل . . ولوأن الشاعر وفق إلى غير هذا البحر القصير ، وإلى غير تلك القافية الصارمة ، واختار بحراً يتفق مع النفس القصصى ، كالخفيف مثلا ، وعمد إلى قصر التعبير على الصورة الشعرية وتركيزه لأصابت القصيدة حظا أكبر من التوفيق . . .

٧ — والأساطير لدى خليل حاوى هى قاموسه الثرى . الذى يستخرج منه مفردات لغته ، ويثرى به دلالاته الفكرية والشعورية ويفجر فى نفس قارئه — من خلاله — طاقات من الاحساس بالكون وبالحضارة ، وبهموم الانسان المعاصر ، ومصير الوجود العربى الممزق بين الماضى والحاضر ،

وبين الشرق والغرب ، . . على أن ذلك كله يشف عن نفسية شاعر شديد الحساسية بمأساة وطنه ، شديد الرغبة فى استعادة الحياة عبر مرابعه لجمالها ونضارتها ، وسابق خصبها .

والأساطير لديه متنوعة الروافد . . قد استخلصت من مصادرها الأولى بحساسية مرهفة ، واندمجت فى كيان القصيدة الجديد حتى أصبحت جزءاً منه ، يشع من داخله بالمعانى والأحاسيس التى تنبض بها تجربته بما فيها من تفرد وخصوصية . . فالرموز لديه تخضع لتجربته وتذوب فيها ، وليست تقودها ، أو تتسلل من خلال ذهنه . .

ولئن كان قد اتخذ من « السندباد » علماً على تجربته الشعرية منذ مطلع ديوانه الأول ، فى قصيدته « البحار والدرويش » :

بعد ان عانى دوار البحر ،
والضوء المداجى ، عبر عتمات الطريق
ومدى المجهول ينشق عن المجهول ، عن موت محيق

* * *

حط فى أرض حكى عنها الرواة[1] .

واعتبر نفسه راحلا أبدياً فى سبيل المعرفة ، فإنه افصح أحياناً عن إسم « السندباد » واكتفى أحياناً أخرى بالحديث عن الرحلة والمغامرة ، ومشقات التطلع والبحث . .

وقد حاول — عبر هذا الرحيل — أن يعثر على اللغة الفطرية البكر . .

---

(١) نهر الرماد ص ٢٣ ، ٢٤ .

في قصيدته: « الناي والريح » من ديوانه الثاني[1] يفصح لنا عن نهجه الشعري ، وتفهمه للخلق الفني ، وللغة الشعر . . حين يصدر تلك القصيدة بقول مالرمه :

« يجب أن نبعث لغة القبيلة لنشتق منها العبارة التي تصنع الوجود » :

فهو إذن — يبحث عن لغة الانسان الأولى التي تحمل كل آثار الاحساس المفعم بمشاهد الوجود ، وطريقه إلى تلك اللغة طريق صعب :

دربي إلى البدوية السمراء
واحات العجين البكر
والفجوات ، أودية الهجير
وزوابع الرمل المرير
تعصى وليس يروضها .
غير الذي يتقمص الجمل الصبور
وبقلبه طفل يكور جنة
غير الذي يقتات من ثمر عجيب
نصف من الجنات يسقط في السلال
يأتي بلا تعب حلال
نصف من العرق الصبيب
الشوك ينبت في شقوق أظافري
الشوق في شفتي يمرج باللهيب

فالعودة إلى اللغة الأولى للانسان . . عودة مضنية ، ولكن هذا العناء لاقيمة له بدون القلب الشاعر ، الذي يلهو مع الوجود كأنه طفل يصنع عوالمه لنفسه . .

---

(١) انظر ديوانه « الناي والريح » ص ٢١ .

ومع هذا فليس بالحلم وحده يأتى الشعر ، الموهبة ضرورية :

نصف من الجنات يسقط فى السلال
يأتى بلا تعب ، حلال

ولكن الخلق الفنى لا يأتى بدون معاناه :

نصف من العـــرق الصبيب
الشوق ينبت فى شقوق أظافرى
الشوك فى شفتى يمرج باللهيب

وحين تتم نعمة الخلق تنهض العبارة كأنها صبية جميلة ، راغبة ومتمنعة معا ، تفصح ولا تفصح :

فى وجهها عبق الغـــريزة
حين تصمت عن ســؤال
نهضت تلم غرور نهديهـــا
وتنفض عن جدائلها حكايات الرمال .

ومع أن الشاعر قد ابتعثها من لغة القبائل الأولى ، إلا أنها بصورتها الجديدة تزهو كأنها خلقت من جديد . . ولذلك فهى تنفض عن جدائلها آثار الرمال ، آثار الماضى ، حتى لتخال أن ليس لها صلة به ، مع أنها . . وآثار الرمال عالقة بها — منتزعة منه . . وهذا تصوير دقيق للغة الشعر التى يريد الشاعر أن يحملها من الدلالات ما توحى به لغة الفطرة ، لغة الأساطير ومع ذلك يظل لها بريق الجدة ، وطراوة الخلق الأول ، وسمات التفرد الباهرة . .

ولعل هذا أصدق وصف للغة خليل حاوى الشعرية ، فهى محملة بالدلالات الأسطورية ، مع أن الشاعر يسمها بميسم نفسه ، ويطبعها بطابع تجاربه ، حتى ليعطى لها رونق الجدة والخصوصية ، مع أن لها —

في الحقيقة — مذاق الخمر المعتقة ، ودلالة الكلمة العريقة ذات التاريخ المعنوى الطويل .

والشاعر — وان كان يغوص فى طيات الماضى ليعود بلغته الشعرية فانه يعود ثانية ليستخدم هذه اللغة فى الاستبطان الذاتى والانسانى معا ، حتى تمثل فى رؤاه :

التربة السمراء فى بدء الخليقـــــة .
بكرا ، لأول مـــــرة . تشهى
بحضن الشمس ، ليـل الرعد يوجعها
وتستمرى بروقــــة . .

وقد قلنا إن « السندباد » كان علماً على تجربته الشعرية الكاملة . .

فى ديوانه « نهر الرماد » قد بدأ بالرحيل من أجل المعرفة والبحث عن ماهية الوجود ، وانتهى بذوبانه فى نهر الجوع ، والتطلع إلى ازدهار الحياة ونضارتها عبر جيل عربى جديد :

يعبرون الجسر فى الصبح خفافـــا
اضلعى امتـدت لهم جسراً وطيـــد
من كهوف الشرق ، من مستنقع الشرق
إلى الشرق الجديد . .

أى انه بدأ التشوف للمعرفة من خلال الفكر المجرد ، ثم انتهى إلى استلهام التجربة الاجتماعية ، ومعاناة الحياة . .

وفى « الناى والريح » — ديوانه الثانى — واصل الايمان بالبعث العربى ، جامداً أمام زعازع الشك التى حاولت أن توهن منه ، وأن تسخر بالمستقبل

الحضارى للعرب . . ثم انتهى بمعاينة البعث فى بشارته لأمته بأنها ستعود إلى سابق ازدهارها :

داری التی تحطمت . . تنهض من أنقاضهـــا
تختلج الأخشاب ، تلتم وتحيا قبة خضراء فى الربيع

* * *

ما كان لى أن أختنق بالشمس . .
لو لم أركم تغتسلون – الصبح – فى النيل ، وفى الاردن ،
والفرات من دمغة الخطيئة
وكل جسم ربوة تجوهرت فى الشمس ،
ظل طيب ، بحيرة بريئـــة . .

أما فى ديوانه الأخير « بيادر الجوع » فقد بدا مليئاً بالألم الكظيم ، كسير القلب والروح ، وهو يعبر عن مرارة انتظاره وسأمه وشكوكه الكثيرة فى الانبعاث الذاتى العربى ، وتضوره من بلادة الاحساس يقيم التطور والتقدم والحضارة بين مواطنيه ، وهذا الموات الذى يغتال الحياة فى كل بلد عربى :

ماذا سوى كهف يجوع
فم يبور
ويد مجوفة تخط وتمسح الخط المجوف فى فتور
هذى العقارب لا تدور
رباه كيف تمط أرجلها الدقائق ، تستحيل إلى عصور

ولعل هذه المواقف الثلاثة للشاعر . . تمثل مراحل ثلاث مرت بالنفسية العربية المعاصرة . حين بدأت متسائلة عن ماهية وجودها عبر الآف من

التشويهات التى حفرتها بنفسيتها عصور التخلف والضياع .

نحن من بيروت مأســـاة ولدنا
بوجوه وعقول مستعـــارة
تولد الفكرة فى السوق بغيـــا
ثم تقضى العمر فى لفق البكارة

ثم وجدت أمتنا نفسها فى استعادة وجهها العربى ، وتركز نضالها السياسى حول الوحدة . . ثم طال الأمد وارتمت جريحه العار ، ينزف قلبها من حراب أبنائها قبل أن تنشب فيه مخالب الأعداء .

هذا التناظر بين نفسية الشاعر والنفسية العربية — إن صح التعبير ليس تناظراً خارجياً أو مفتعلا ، بل هو علاقة حميمة بين الجزء والكل . . تمثل ملمحا عميقا من ملامح شاعرية خليل حاوى . .

وهذا التناظر لا يجابهنا من خلال خطابيات واهنة الصدى فى نفس المتلقى ، ولكنه يشع ويتسرب إلى نفوسنا من خلال ما استخدمه شاعرنا من الرموز والمواقف التاريخية والميثولوجية فى تلقائية فنية ، كأنما تتنفس رؤاه من خلال هذه الرموز والمواقف وكأنما يغمس قلمه فى محبرة الأساطير ، فتخرج رموزها فيضا تلقائياً من وحى التجربة الشعرية . وليست ملصقات ذهنية على جسد القصيدة . .

وداخل هذا الشعار الكلى لتجربته (السندباد) نثر كثيراً من الرموز الفنية ، واستخدم كثيراً من الأساطير ، وقد التحمت بالنسيج الشعرى — على نحو ما أشرنا — حتى ليصعب ان نتحدث فحسب عن أسطورة بعينها ، لأنها قد ارتبطت بعلاقات كثيرة داخل قصيدته الشعرية ، فليس لديه تموزيات على نحو ما نجد عند السياب — مثلا — وخير ما نتلقى به نتاجه

الشعرى أن نحلله ، ونحاول أن ننفذ من خلال نصوصه إلى الأساطير التى استخدمها . .

فى قصيدته « البحار والدرويش » — من ديوانه الأولى — يطالعنا بالعودة إلى الدروشة والتصوف طريقاً لأستنباط المعرفة بعد أن عجزت به الرحلة الشخصية ، والاجتهاد الفردى مع « يوليس » وعجز به العلم مع « فاوست » عن أن يوديا به إلى طريق اليقين فاختار أن يرحل إلى ضفاف « الكنج » مبتعداً عن كل ما تلقاه من الحضارة الغربية من اعتداد بجهد الفرد واعتزاز بوسائل الحس ، واعتماد على « الآلة » فى تقنين الأشياء ، وهاهو يصف ما أصابه من حيرة ولوعة ، واخفاق بعد إخفاق ، قبل أن يعود إلى الشرق العريق :

بعد ان عانى دوار البحر
والضوء المداجى عبر عتمات الطريق
ومدى المجهول ينشق عن المجهول
عن موت محيق
ينشر الأكفان زرقا للغريق
وتمطت فى فراغ الأفق أشداق كهوف
لفها وهج الحريق
بعد ان راوغه الريح
رماه الريح للشرق العريق

وبهذه الكلمات الموجزة يدين الحضارة المادية المعاصرة ويبحث له ولوطنه عن طريق يحقق للانسان سيادته فى الكون ، وخلافته لله فى أرضه . . يبحث عن معرفة كونية شاملة ، لا تجزىء الانسان ولاتتنكر لروحه ،

ولا تساير أهواءه ، ولقد اخفق الشاعر » وأخفق معه الانسان المعاصر ، عن أن يجد ملكوت الله يتحقق على أرضه فى إنسان الحضارة المعاصرة التى ترهق مشاعره بتكاليف المادة ، ومن ثم فان عودته إلى الشرق عودة مليئة بالأمل مفعمة بالحنين إلى أن يعود للشرق — موطن الشاعر — تالد حضارته ، التى عرف الانسان خلالها — قديماً — كيف يحيا كريماً ، فى ظل نظرة كلية للكون والحياة ولمكانة الانسان :

حط فى أرض . . حكى عنها الـــــرواة
خانة كسلى ، أساطير ، صــــلاة
ونخيل فاتر الظل ، رخى الهينــــمات
مطرح رطب يميت الحس فى أعصابه الحرى
يميت الذكريات
والصدى النائى المدوى
وغوايات الموانى النائيات
آه لو يسعفه زهد الدراويش العراه
دوختهم « حلقات الذكر » فاجتازو الحياة
حلقات حلقات
جول درويش عتيق
شرشت رجلاه فى الوحل ، وبات
ساكنا ، يمتص ما تنضجه الأرض الموات
فى مطاوى جلده ينمو طفيلى النبات
طحلب شاخ على الدهر ، ولبلاب صفيق
غائب عن حسه لن يستفيق
حظه من موسم الخصب المدوى فى العروق

رقع تزرع بالزهر الأنيق
جلده الرث العتيق . .

وفى هذه الصورة التى ينقلها الشاعر نقلا وصفيا ماهرا ، والتى نعرف عن صداها الكثير فى الأدب العالمى ، الذى حاول أن يصور بعض الرياضيات الروحية الشائعة فى بلاد الشرق الأدنى وبخاصة ضمن مجموعة العقائد الهندوسية القديمة .

فأنا تول فرانس يحدثنا فى قصته الشهيرة « تاييس » عن راهب هندى نذر أن يغرس جسمه فى التربة مدى عمره ، وأن يظل صامتاً تجاه الحياة ، وأن يرسل روحه عبر هذا الثبات المطلق لتجوب خفايا الوجود ، كطريق من طرق التنزه عن ملابسات الحياة الجسدية والخلوص الروحى لاستشفاف الحقيقة ، وقد امتد شعره واستطال ، واختلط مع الأعشاب والنباتات ، وتحققت بهذه الصورة وحدة ظاهرية بين عالم الانسان ، وعالم الموجودات الأخرى .

غير أنا نحس وشاعرنا يصور هذا المنظر بخيبة أمل فاجعة تتسلل إلى نفسه . . قبل أن يحاور الدرويش ، واحساس تلقائى بأن هذهالصورة ليست إلا انعزالا عن مجرى تيار الخصب فى الحياة ، الخصب المدوى فى العروق ، وأن ما يشاهده الشاعر ليس وسيلة من وسائل المعرفة بقدر ماهو وسيلة من وسائل إعدام الانسان ، واماتة خصائص الحيوية والازدهار فى نفسه ، فليس عجيباً — إذن — أن ينتهى الحوار مع هذا الدرويش المنزرع فى التربة ، المختلط بالنبات ، برفض الشاعر لهذا الطريق أيضاً ، وبمرارة الاحساس بعدم الوصول إلى لحظة اليقين .

— خلنى . . ماتت بعينى منارات الطريق

خلني . . أمضي إلى مالست أدري

* * *

خلني للبحر ، للريح ، لمـــوت
ينشر الأكفان زرقا للغريـــق
مبحر ماتت بعينيه منارات الطريـق
مات ذاك الضوء في عينيـــه مات
لا البطولات تنجيه ، ولا ذل الصلاة

هكذا ينتهي الشاعر إلى الرحلة من جديد ، وإلى محاولات الاستشفاف والتعرف وتلمس حقيقة الكون والحياة . . وكأنه قدر على الانسان الشاعر المفكر في هذه الحياة أن يظل متطلعاً إلى المعرفة باحثاً عن اليقين ، مبحراً عبر التجارب المريرة المخفقة دونما ملل ، بل في لذة تشبه لذة المتصوفة الذين قالوا « لذتنا في الشوق لا في الوصول » . . .

وفي الحوار الذي دار بين الشاعر وبين الدرويش تعرف أن الدرويش يكاد أن يكون رمزاً للانتظار الانساني الطويل ، عبر عصور وعصور ، انتظار الانسان للخير ، وللحق ، للعدالة ، وللمعرفة ، انتظار لقيمة مطلقة ثابتة :

قابع في مطرحي من ألـــف ألـــف
قابع في ضفة الكنج العريـــــق
طرقات الأرض مهمـــا تتناءى
عند بابي تنتهي كــــل طريـــق
وبكوخي يستريـــح التـــوأمان
الله ، والدهـــــر السحيـــق

ولكن هذا الانتظار عندما يظل ثباتاً .. دون أن يتجول فى الزمان والمكان ، ودون أن يتحول إلى تجربة حية ، مفعمة بالمعاناة ، هو لون من ألوان الموت الذى لا يدرى — فى الحقيقة — عن الحياة وقيمها شيئاً . .

غير أن الدرويش — الشرق القابع فى نظرة ثابتة ميتة إلى الحياة والحقيقة ، القانع من نصيبه بالعزلة عن تيار التجارب الخالقة — يتهكم بالحضارة الغربية ، ويرسمها بصورة موحشة منفرة على تعاقب أطوارها فى أثينا ثم روما ، ثم فى عالمنا المعاصر ، فهى لم تكن بنظر الشرق سوى :

فورة فى الطين من آن لآن
فورة كانت أثينا ثم روما
وهيج حمى حشرجت فى صدر فانى
خلفت مطرحها بعض بثور
ورماد من نفايات الزمان . .

والحضارة الغربية فى نظر الشرق منذ أن تخلت عن النظرة الكونية التى تربط الانسان بالعالم اللامتناهى حوله ، ليست — مع ما تملكه من آلات الدمار — سوى :

طفل من مواليد الثوانى
ويداً شمطاء من أعصابه تنسل أكفانا له ، والموت دان
وترانى قابعاً فى مطرحى من ألف ألف . .

والشاعر ينتزع من عالم الأسطورة قاموسه الشعرى ، وصوره ليتم من خلالها اعطاء بناء القصيدة ، متمشيا مع هذا الامتلاء الوجدانى بالكون وبهموم الانسان ، الذى يميز الحس الأسطورى أو حس الانسان الأول

بالحياة كما نجده من خلال عوالم الأساطير القديمة ، التى تحمل زخما من الاحساس بالفجيعة . .

فشاعرنا لا يتحدث عن حب الغرب للتدمير ، وولع الحضارة الحديثة بالحرب ، مكتفياً بأن يعلق عليه ذلك اللفظ الأسطورى العريق « الغول » . . ولا يتحدث عن ثبات النظرة الشرقية للوجود ، وذلك التواكل الذى يستولى على النفس الشرقية ، وهى دائماً فى انتظار مستمر لمعجزة تتحقق ، ومن يراجع هذا الانتظار فى الديانات والعقائد الشرقية ، يحس بمدى صدق الشاعر ، ورهافة التقاطه لذلك الملمح الخالد من ملامح النفسية الشرقية ، وقد عبر عنه بلفظة موجزة وموحية :

قابع فى مطرحى من ألــف ألــف

والآلاف تتعدد فى البيئات الشرقية عبر الحكايات الشعبية والأساطير القديمة للدلالة على الكثرة ، وفوات التحدد . .

ويوحى الشاعر بمدى ما تفرط فيه النفسية الشرقية من ثقة مطلقة بنفسها وهى سلبية عاجزة ، حين يقول على لسان الدرويش مخاطباً الشاعر :

أترى حملت من صدق الرؤى مالا تطيق

وهنا يكون الشاعر قد استنفد صبره أمام هذا الغرور ، فيقول فى ضيق « خلنى . . » . . ويرتد عن الشرق محزوناً : « ماتت بعينى منارات الطريق » . . ومن ثم يبدأ الرحلة باحثاً أبدياً عن — المعرفة . .

لانجد فى هذه القصيدة شخصية أسطورية بعينها ، بقدر مانجد أجواء الأسطورة ، وتنفس الشاعر بأحاسيس الانسانية من خلالها ومعاناته معاناة جديدة لما عاناه أبطال معروفون عبر تاريخ الانسانية ، وعبر أساطيرها ،

بحثاً ومعاناة وانهزاماً ، وتطلعاً إلى البحث من جديد . . تشف الكلمات والصور عن هؤلاء الأبطال ، دون أن تفصح عنهم ، وكثيراً ما يلوح « السندباد » بتوق جديد إلى المعرفة ومعاناته من دوار البحر ، وانتقاله من ميناء إلى ميناء . . وقد أفصح الشاعر عن اسمه فى ديوانه الثانى . . مما سيكون سبيلا للحديث عنه عند رصد هذا النموذج الأسطورى فى الشعر المعاصر . .

وقد تسللت إلى لغة الشاعر فى هذه القصيدة ، وفى قصائد أخرى ألفاظ من اللهجة العامية اللبنانية (شرشت رجلاه ، بحرالنسم . .) تعوق القارىء العربى — غير اللبنانى — عن المتابعة ، وعن الامتلاء بمعطيات القصيدة ، وهذا هو الدرس الذى نخرج به من تطعيم الشعر الفصيح بألفاظ من اللهجات المحلية . . بل هذا هو الدرس الذى نخرج به من التعصب للآداب اللهجية ، انها ستخرج نتاجاً إقليمياً فى وقت نحن أشد فيه إلى التجمع ، وإلا تفرقنا كما تفرقت الأمم من حول بابل عندما تشتت الألسنة ، وعز التفاهم . .

ولعل هذا التحليل للقصيدة قد أوقفنا على نهج خليل حاوى فى استناد لغته الشعرية وصوره إلى المعجم الأسطورى ، المتعدد الروافد ، وفى اتكاء المبنى الكلى لقصيدته على نظير أسطورى يشيع فى أطراف القصيدة ، ولقد كان هذا النظير فى قصيدته هذه رحلة السندباد وتوقه إلى المعرفة . .

٨ — وتأثراً باليوت فى « الأرض الخراب » وجد السياب فى الايقاع الأساسى للطبيعة فى أساطير الحضارات الزراعية الأولى . . ايقاع تتابع الجدب والازدهار ، موت الخضرة ثم انبعاثها من قلب التربة الموات . . وهى الأساطير التى أشرنا إليها غير مرة ، كما أشرنا إلى الوشائج التى توثق صلتها بصلب السيد المسيح وقيامته . . وما فى صلبه من معنى التضحية

وفداء الانسانية لتحيا — بعد ذلك — محررة من نير الخطيئة الأولى . . فكل من تموز والمسيح مات من أجل غاية ، وضحى فى سبيل الازدهار المادى والمعنوى ، وقد كان السياب يحس بحاجة بلاده إلى الخصب ، ويذوب كمدا مما تعانيه من جدب وإملاق ، ومن ثم أمدته هذه الأساطير بالمعادل الموضوعى للتعبير عما يحس به نحو بلاده من جدب ومن رغبة فى ازدهارها ، ومن حاجة هذا الازدهار إلى التضحية من الجيل العربى المعاصر ، ومن الشاعر على السواء ، ومن ثم توحدت فى شعره صورة تموز والمسيح والشاعر :

أيها الصقر الالهى الغريب
أيها المنقض من « أولمب » فى صمت المساء
رافعاً روحى لأطباق السماء
رافعاً روحى « غنيميدا » جريحا
صالباً عينى تموزا مسيحا[1] .

وأضحى هذا التوحد ، وهذه الرؤية للواقع العربى ، مفتاح تفهم لفن الشاعر ونفسيته فى أخصب مراحله الشعرية . . أعنى المرحلة التى أنتجت أكبر دواوينه « أنشودة المطر » ففيه تنحل رموز هذه الأسطورة ، وتتناثر الرؤى والبشارات ، بلغة هذه الرموز ، وعن طريق توظيفها فى التعبير الشعرى ، وفى المبنى الكلى للقصيدة[2] . .

---

(١) انشودة المطر — قصيدة « رؤيا فى عام ١٩٥٦ » ص ١١٦ وما بعدها .

(٢) للشاعر : أزهار ذابلة : بغداد ١٩٤٧ ، أساطير : ١٩٥٠ ويمكن أن يقال عنهما انهما يغطيان المراحل التمهيدية لاكتمال الشاعر الذى يتضح فى دواوينه التالية : أنشودة المطر : دار مجلة شعر . بيروت ١٩٦٠ ، المعبد الغريق : دار العلم للملايين — بيروت ١٩٦٢ ، منزل الاقنان : دار العلم للملايين ١٩٦٣ اقبال وشناشيل ابنة الجلبى ، نشر كل منهما مستقلا عن دار الطليعة — بيروت ١٩٦٥ ثم نشرا فى مجلد واحد ، طبعات ثلاث ، بين يدى ط ٣ —١٩٦٧ .

مضافا إليها بعض المصادر الأخرى . . كالمصدر الصينى لقصيدته . . « من رؤيافوكاى . »[1] والمصادر الاغريقية لأوديب وسيزيف وغنيميد وسربروس وأبو لو — فى عديد من قصائده ، واستخدامه « بعل » وهو المقابل الفينيقى لتموز البابلى ، فى قصيدته « مرحى غيلان »[2] وآتيس مقابله عند سكان آسيا الصغرى فى قصيدته « رؤيا فى عام ١٩٥٦ »[3] . .

غير أن الموت — كمصدر للخصب والبعث والازدهار — وهو المغزى الأساسى فى الأساطير الزراعية الكبرى ، وفى قصة صلب المسيح — ظل المحور الأساسى فى شعر السياب ، وفى رؤيته للواقع العربى ، فى ديوانه « أنشودة المطر » بل وفى رؤيته لواقعه الشخصى ، وظروفه المريرة ، التى بلته بمرض هدد حياته . . فحين يستمع إلى نداء ابنه : « بابا » . . يحس بأنه يبعث من جديد ، وان « تموز » يعود :

تموز عاد بكل سنبلة تعابث كل ريح

وتحمل هذه القصيدة صورة مثلى لاتحاد الشاعر برموز هذه الأسطورة ، وعمق رؤيته لواقعه الشخصى ، وللواقع القومى ، من خلالها :

« بابا . .بابا . . »

ينساب صوتك فى الظلام إلى كالمطر الغضير
ينساب من خلل النعاس وأنت ترقد فى السرير
من أى رؤيا جاء ؟ أى سماوة ؟ أى انطلاق ؟

(١) أنشودة المطر . ص ٤٦ .

(٢) السابق . ص ١٨ .

(٣) انشودة المطر . انظر ص ٤٣ ، ٥٢ ، ١١٦ ، ١٦٨ ، ١٩٨ ، ٢٠٢ ، ٢٠٤ .

. . . وأظل أسبح فى رشاش منه ، أسبح فى عبير
فكأن أودية العراق
فتحت نوافذ من رؤاك على سهادى : كل واد
وهبته عشتار الأزاهر والثمار ، كأن روحى
فى تربة الظلماء حبة حنطة ، وصداك ماء
أعلنت بعثى ياسماء
هذا خلودى فى الحياة تكن معناه الدماء
« بابا . . » كأن يد المسيح
فيها ، كأن جماجم الموتى تبرعم فى الضريح
تموز عاد بكل سنبلة تعابث كل ريح(١)

إلى آخر القصيدة . . حيث تتراسل رموز الأسطورة بكل وجودها وتمتزج بمجموعة ثانوية من الرموز الأخرى ، تكثف دلالاتها ، وتخدم موقفها العام ، وتعمق رؤية « الشاعر الفنية » . .

وقد كان السياب على وعى بالطريقة الصحيحة لاستخدام الأسطورة فى التعبير عن مضمونه المعاصر ، وما قد يحتاجه ذلك من تحطيم لهيكلها المتوارث ، والتغيير بالحذف أو الإضافة أو الاستبدال — فى بعض مكوناتها.. مع الالتزام بالإطار العام ، أو المغزى الكلى ، أو ما يظل وشيجة اتصال بالمادة الموروثة . . على نحو ما أشرنا فيما فعله أندريه جيد وتوفيق الحكيم وباكثير فى أسطورة « أوديب » ، وما فعله برنارد شو والحكيم فى أسطورة بجماليون : :

وهكذا فعل السياب فى بعض تعبيره بأسطورة تموز . . فهى — فى

---

(١) انظر بقية القصيدة « أنشودة المطر » ص ١٨ — ٢١ .

التراث – تعبير يقيني عن عودة الخصب ؛ ولكن السياب متردد فى الإيمان بالبعث العربى – فى بعض مراحله : شاك فى القدرة على تغلب تموز المعاصر فى نفض أكفان الموت ، والانتصار على كل عوامل الإفناء الداخلى والخارجى . . فكان أن تحرك السياب – داخل الأسطورة – بما يتيح له أن يعبر عن هذا المضمون الجديد :

ناب الخنزير يشق يدى
ويغوص لظاه إلى كبدى
ودمى يتدفق ، ينساب
لم يغد شقائق أو قمحاً
لكن ملحاً
عشتار وتخفق أثواب
وترف حيالى أعشاب
من نعل يخفق كالبرق
كالبرق الخلب ينساب
لو يومض فى عرقى
نور فيضئ لى الدنيا
لو أنهض ، لو أحيا
لو أسقى ، آه لو أسقى
لو أن عروقى أعناب
وتقبل ثغرى عشتار
فكأن على فمها ظلمة
تنثال على وتنطبق

فيموت بعيني الألق[1] . .

فيتحول دم تموز الجديد إلى ملح قاحل لا نبت فيه ، بينما تحول دم تموز الأسطورة إلى شقائق النعمان ، وغدت عشتار الإلهية ذات الكيان النوراني ، وصاحبة الأنفاس التي تهب الحياة — وهنا مزج بين شخصيتي عشتار وإيزيس التي أنبتت الحياة وإرادة الخصب في جسد أوزيريس . وحملت منه بحورس بهذه الطريقة — لا تقدر على منح الحياة ولا على بث النور في ظلمة اللحد المبهمة ، بل تنثال الظلمة من فيها طبقة إثر طبقة ، دون أن تترك ثغرة للرجاء في أفق تموز :

وتقبل ثغرى عشتار
فكأن على فمها ظلمة
تنثال على ، وتنطبق

إن عطاء الشاعر — المتحد بتموز والمسيح — لم يستطع أن ينير سبيل المواطنين — لم يستطع أن يخصب التربة ، لقد ضاع قربانه سدى :

هيهات أينبثق النور
ودمائي تظلم في الوادي
أيسقسق فيها عصفور
ولساني كومة أعواد
لا شيء سوى العدم العدم
والموت هو الموت الباقي

وقد وصل الدكتور إحسان عباس من ذلك إلى أن السياب كان يؤمن

---

(١) أنشودة المطر — تموز جيكور — ص ٩٩ .

بالبعث حين يحس بالتفاؤل ، وأنه فى هذه القصيدة ينكر البعث كله ، لأنه اختار العدم ؛ الراحة الأبدية لنفسه ولجيكور ، التى كانت ترمز إلى كل ما يحبه على الأرض[1] . .

ولئن كان هذا صحيحاً . . فاننا نضيف إليه : أن رصد الشاعر حركته النفسية ، وانتقالها من التفاؤل إلى اليأس ، ومن اليقين إلى الريبة ، يثرى شعره ، فضلا عن رنة الصدق التى تصاحبه مقنعة به ، وأن الإيمان بالبعث العربى كان الطابع الغالب على شعر السياب . . وما قد يشوبه من ريبة ويأس — أحياناً — ليس إلا صورة أخرى من التلهف على البعث ، والإحساس بتأخر مقدمه ، على نحو ما نرى لدى الشاعر نسيب عريضة فى قصيدته « النهاية » التى يقول فيها :

كفنوه ، وادفنوه ، أسكنوه . . هوة اللحـــد العميق

واذهبوا لا تنـــدبوه ، فهو شعب ميت ليس يفيق[2]

فهى على ما تفيض به من ذم لتواكل الشعب العربى ، وتعنيف شديد على استكانته ، تشف عن حفز للهمم ، وإثارة لمشاعر النقمة . .

ولقد كان ثمة لدى السياب — فى قصيدته السابقة — رغبة مغالبة فى أن يتجاوز هذا الشك الذى يصبغ اللوحة بالسواد . . وأن يتفتح على «جيكور» — قرية الشاعر ، ورمز العراق حيناً ، والوطن العربى حيناً آخر فى شعره ، كما أنها رمز البراءة والطهر فى كل حين — وقد تماوجت بالنور والخضرة :

جيكور . . . ستولد جيكور

(١) بدر شاكر السياب — دراسة فى حياته وشعر . ص ٣٢٥ .

(٢) الأرواح الحائرة ص ٦٥ .

النور سيورق والنور
جيكور ستولد من جرحي
من غصة موتى ، من نارى
سيفيض البيدر بالقمح
والجرن سيضحك للصبح
والقرية دارا عن دار
تماوج أنغاماً حلوة

ونتيجة لتوقه للبعث ، كانت القصيدة – وهى تعبير عن لحظة من لحظات الرية والتشاؤم – فى ثلاث مقاطع : : فى المقطع الأول يصور الشاعر عدوان الخنزير على تموز وتدفق دمه ، وفى الثانى تعبير عن بعث جيكور بدون تموز الذى حاولت عشتار – سدى – أن تنفث فيه سر الحياة :

جيكور ستولد . . . لكنى
لن أخرج فيها من سجنى
فى ليل الطين الممدود
لن ينبض قلبى كاللحن
فى الأوتار
لن يخفق فيه سوى الدود

وفى الثالث استبعاد للبعث بدون تموز : لأن ميلاده إيذان ببعثها :

هيهات . . أتولد جيكور
إلا من خضة ميلادى

وحرى بالقصيدة أن تفهم فى ضوء الأصوات الثلاثة التى تصور صراع مستويين من مستويات التعبير الرمزى . . مستوى التعبير بتموز كرمز

خالد لتجدد الحياة ، وعودة الخصب للتربة ، وتعاقب فصول العام . . .
والتعبير بتموز كقناع للشاعر فى مداه الشخصى المحدود . فالشاعر كانسان مطارد لا محالة بالموت والفناء ؛ ومن ثم فان الحياة مستمرة رغم فنائه الشخصى

فالسياب وهو يعبر عن تموز فى جانبه الخالد . امتداد الحياة ، وفاعلية الفكر . . يحمل يقين البعث متجاوزاً عن وجوده المحدود ، وذاته الذاوية . .

أما حين يتوحد لديه فكر الشاعر وذاته ، ويهجس له المرض بخواء التفرقة بين شخصه وفنه ، ويلهب حقده على المجتمع الذى آمله طويلاً ، ولم يهيئ له ما يستحق من حياة كريمة . . فانه يتوعد الحياة بالفناء ، وباستحالة البعث :

هيهات . . . أتولد جيكور
إلا من خضـــة ميلادى . . .

وهذا الوعيد ليس إلا ابناً شرعياً لرغبة الشاعر المريض فى العافية ليشهد مع بلاده لحظة البعث ، ويجنى — مع شعبه — حصاد التضحيات . .

فثمة ثلاثة أصوات فى القصيدة كما قلنا . . .
صوت تموز كشخص فان يموت وتبقى الحياة . .

وصوت تموز كفكر خالد يهدد بالموت فتمتد الربيئة بموته إلى بعث الحياة . .

وصوت تموز (ذات الشاعر وفكره معاً) يوعد الحياة بالموت إن اعتدت على وجوده ؛ لأنها لا تولد إلا من خضة ميلاده . .

وفى وسط هذه الكثافة الرمزية لا نسلم أن القصيدة تعبير عن إنكار للبعث كله . . فهى لا تحمل — فحسب — دمدمة الوعيد ، ويقين الموت . .
ولكن تتقدم إليه على حذر ، وتمهد له فى تردد ، بل تقرر ضده أحياناً :

جيكور ستولد جيكور
النور سيورق والنور

فى المقطع الثانى . . الذى يرمز فيه موت تموز إلى فناء ذات الشاعر ، وبقاء فكره وفنه وتضحياته التى ستبعث منها جيكور :

جيكور ستولد من جرحى
من غصة موتى ، من نارى . . .

وإذا كان السياب فى هذه القصيدة — على كل تأويل — يتضور من عذاب التضحيات ، فانه فى قصائد أخرى يتقبل هذه التضحيات ، ويرحب بها ، ولعله عن إيمان قد اختار أسطورة تموز ، واختار من تاريخ المسيح لحظة صلبه — وهو أحياناً يمزج بين الشخصيتين ويجعلهما رمزاً واحداً — لتكون الوعاء الذى ينضج فيه بشرى البعث لأمته من خلال التضحيات . . وقصيدته « المسيح بعد الصلب »[1] . . إحدى قصائده التى تجسد هذا القبول بالتضحية ، بل هذا الإيمان بالبعث من خلال التضحية :

مت ، كى يؤكل الخبز باسمى
لكى يزرعونى مع الموسم
كم حياة سأحيا ، فنى كل حفرة
صرت مستقبلا ، صرت بذرة
صرت جيلا من الناس ؛ فنى كل قلب دمى
قطرة منه أو بعض قطره

---

(١) أنشودة المطر — ص ١٤٥ .

وقد كانت التضحية طريق المسيح للوصول إلى عتبات الإله :

حين فصلت جيبي قميصاً ، وكمي دثار
حين دفأت يوماً بلحمى عظام الصغار
حين عريت جرحى ، وضمدت جرحاً سواه
حطم السور بيني وبين الإله .

ثم كان « البعث » هو الجزاء الرضى لفداحة التضحيات :

حينما يزهر التوت والبرتقال
حين تمتد « جيكور » حتى حدود الخيال
حين تخضر عشبا يغنى شذاها
والشموس التي أرضعتها سناها
حين يخضر حتى دجـاها
يلمس الدفء قلبي ، فيجرى دمى فى ثراها
قلبي الشمس إذ تنبض الشمس نورا
قلبي الأرض ، تنبض قمحاً ، وزهراً ، وماء نميرا
قلبي الماء ، قلبي هو السنبل . . .

فالبعث ليس نوبة تفاؤلية فى بعض قصائد السياب ، من الممكن أن ينتقل إلى نقيضه من جراء نوبة أخرى من التشاؤم ؛ بل هو نزعة أصيلة فى نفسه وفنه . . حتى من خلال القصيدة التى أنذر فيها أمته بالموت . . . نبصرها من خلال محبته الدافقة لجيكور ، وحملاته على مظاهر التخلف والبوار ، وتهليله لكل معركة عربية فى مصر والجزائر وغيرها . . واختياره أن يتجول نفسياً وفنياً من خلال أسطورة من أساطير الانبعاث الكبرى

(أسطورة تموز) مع تواصلها — فى فنه — مع صلب المسيح وقيامه . . . وتواصل التعبير عن تموز وعشتار بأسماء مقابليهما فى بيئات أخرى ، أو التعبير بجزء من الأسطورة ، واستحضار دلالتها العامة دون مسميات . . وبهذا تتعدد وسائل التعبير — بأسطورة تموز عند السياب ، كما تتعدد روافده فى التعبير عن فكرة « البعث » مما يؤكد أن فكرة البعث كانت أصيلة فى نفسه ، وأنه لم يقع على الأسطورة مصادفة كما حاول بعض الباحثين أن يقرر ذلك : « كان من المصادفات أن اطلع بدر على هذه الأسطورة فى فصلين من مجلد كنت ترجمته من كتاب « الغصن الذهبى » لسير جيمس فريزر ، ولما قرأهما بدر وجد فيهما وسيلته الشعرية الهائلة التى سخرها فيما بعد لفكرته ، لأكثر من ست سنين ، كتب فيها أجمل وأعمق شعره »[١] .

١٠ — وأكبر ما يتهدد الشاعر فى الاهتداء إلى أسطورة كبرى ، وكثرة التعبير بها . . أن تتحول إلى « صيغة عامة » ، يفقد — بالتعبير بها — دقة تصوير مختلف الزوايا النفسية ، وتنوع المشاعر واختلافها بل واضطرابها أحياناً . . .

وقد حاول السياب أن يتجنب ما يصيب الأسطورة من جمود بتطويعها إلى تجاربه المختلفة ، والاستعانة بمصادر أسطورية أخرى ليخصب رمزيتها ، وينوع فى دلالتها . .

---

(١) جبرا إبراهيم جبرا « الرحلة الثامنة » ص ٢٤ . ويعتبر كتاب فريزر من أهم الكتب فى الثقافة العالمية المعاصرة ، لما له من فضل فى إعادة النظر للتاريخ الانسانى ، ويوازى فى شهرته كتاب داروين « أصل الأنواع » وكتاب ماركس « رأس المال » وكتاب فرويد « . . تفسير الاحلام » . . وكل من هذه الكتب قد صنع مايشبه الثورة فى الفكر الحديث . . فلا يعقل ألا يكون السياب قد أطلع عليه فى أصله . . مع أنه كان أهم مصادر اليوت — كما أشرنا سابقاً — الذى كان أعظم من أثر فى السياب .

فعبر بها عن رغبته فى الثورة . كما عبر بها عن ريبته فيها ، كما عبر بها عن تناقضه معها عندما استحالت إلى مد فوضوى فى العراق . .

ولا نستطيع أن نقول بتوفيقه فى كل هذه المواقف . . بل نستطيع أن نقول إنه كان موفقاً — إلى حد بعيد — فى التعبير بها عن مرحلة التشوف للمستقبل ، واليقين بانبثاق البعث العربى من خلال التضحيات التى كان على الشاعر وعلى الشعب أن يقوم بها ، وأى تشوف أكثر لوعة ووجعاً مما تحمله قصيدته « مدينة بلا مطر[1] » . .

ونحن نهيم كالغرباء من دار إلى دار
لنسأل عن هداياها .
جياع نحن — وا أسفاه — فارغتان كفاها
وقاسيتان عيناها
وباردتان كالذهب
سحائب مرعدات مبرقات دون أمطار
قضينا العام ، بعد العام ، بعد العام نرعاها
وريح تشبه الإعصار ، لا مرت كاعصار
ولا هدأت — ننام ونستفيق ونحن نخشاها
فيا أربابنا المتطلعين بغير ما رحمة
عيونكم الحجار نحسها تنداح فى العتمة
لترجمنا بلا نقمة
تدور كأنهن رحى بطيئات تلوك جفوننا . .

(١) مجلة « الآداب » العدد ٦ عام ١٩٥٨ .

حتى ألفناها . . .

* * *

ولكن مرت الأعوام ، كثرا ما حسبناها
بلا مطر . . ولو قطرة
ولا زهر . . ولو زهرة
بلا ثمر . . كأن نخيلنا الجرداء أنصاب .
أقناها لنذبل تحتها ونموت
سيدنا جفانا آه يا قبر
أما فى قاعك الطينى من جره
أما فيها بقايا من دماء الرب . . أو بذره

١٠ — والسياب أكثر الشعراء وروداً على الأساطير ، وأسطورة تموز تحتل مرحلة خصبة من حياته . ولعلها تؤرخ لفنه ؛ فمن الممكن أن نرصد فنه . قبلها وخلالها وبعدها فى ثلاث مراحل متمايزة . .

أما قبل المرحلة التموزية ، فقد كان السياب يستعين بمختلف الإشارات الأسطورية دون تركيز على أسطورة معينة . . ودون محاولة للاستفادة من هذه الإشارات فى بناء القصيدة ؛ بل كانت — وظلت هذه الظاهرة فى شعره حتى آخر حياته — أحياناً تقتحم جو القصيدة وتحدث نتوءاً فى سياقها العام . . .

وفى ديوانيه الباكرين « أزهار وأساطير »[1] بذرة لهذه الإشارات غير الموفقة . . فى قوله مثلا :

رآها تغنى وراء القطيـــع ‌ ‌ ‌ ‌ كبنلوب تستمهل العاشقين

---

(١) منشورات دار مكتبة الحياة — بيروت فى مجلد واحد .

من قصيدة « أهواء »[١] . . وفيها يتذكر حبيبته الراعية فى القرية . . والإشارة إلى بنلوب هنا ساذجة وغريبة ، فالراعية وهى تغنى للقطيع لا صلة بينها وبين بنلوب فى انتظارها المتحرق لعودة أوديسيوس ، واستمهالها العشاق بالثوب الذى تغزله نهاراً ثم تنقضه ليلا . . ويمكن أن يقال إن هذه القصيدة من بدايات السياب غير الناضجة . . والتى لا نحاسب عليها فنياً . . وأحسب أنه كان متأثراً باستخدام « التشبيه » فى بعض النماذج العربية الرديئة لمجرد وجود وجه شبه ما ولو كان يفسد المعنى ، ويسئ إلى التجربة[٢] .

وفى قصيدته الشهيرة « المومس العمياء »[٣] حشد لمثل هذه الإشارات ، وقد يغنى الإيماء إلى الجزء البادئ بقوله :

الليل يطبق مـــرة أخرى فتشربه المدينـــة

إلى قوله :

كللت منها بالفخار وبالبطـــولات الجباها

فقد ازدحم هذا الجزء — بلا ضرورة فنية فى الغالب — بأسماء ميدوزا وقابيل وبابل وأوديب وجوكست وطيبة ، وأبى العلاء المعرى وأفروديت ، وفاوست ، وهيلين ، وأبولو ، وتضمن بيتاً لجوته — مع أن فى بساطة الأجواء التى تجولت فيها القصيدة ما يوحى باللجوء إلى وسائل فنية أبسط من هذه الإشارات الميثولوجية التى تعثر على الكثيرين والمحك الذى يبين قيمة الإشارة الميثولوجية بحق فى الفن ، هو مدى قدرتها على إثراء السياق

(١) ص ٢ .
(٢) الأمثلة كثيرة جداً ، ولعل من أشدها سماجة قول أحدهم يصف مصلوبا :

كأنه عاشق قـــد مد صفحته يوم الوداع إلى تـــوديع مرتحل
أو قائم من نعاس فيـــه لوثته مواصل تمطيه من الكســـل

(٣) أنشودة المطر ص ١٨٥ .

الفنى ، واستدعائه لها ، فاذا ما كان العمل الفنى فى غير حاجة إليها ، أو أن التعبير بالصورة البيانية قد يغنى عنها ، أصبحت شيئاً مجتلباً وضاراً بوحدة العمل الفنى . . فاذا ما وضعنا جملة من هذه الإشارات على هذا المحك ، وجدنا تطفلها على سياقه — أحياناً — وأضرارها بدلالاته أحياناً أخرى :

* * الليل يطبق مرة أخرى فتشربه المدينة
والعابرون إلى القرارة مثل أغنية حزينة
وتفتحت كأزاهر الدفلى مصابيح الطريق
كعيون ميدوزا تحجر كل قلب بالضغينة
وكأنها نذر تبشر أهل بابل بالحريق

* * يا أنت ، يا أحـــد السكـــارى
يا من يـــريد من العـــــــذارى
(ما ظل يحلم منذ كان به ويزرع فى الصحارى
زبد الشواطئ والمحـــــــــــارى
مترقباً ميلاد . . « أفروديت » ليلا أو نهارا)
أتريد من هذا الحطام الآدمى المستباح
دفء الربيع ، وفرحة الحمل الغرير مع الصباح ؟

فعيون ميدوزا — فى الأسطورة — تحول كل من تلقاه إلى حجر ، ولكن مصابيح الطريق لا تفعل ذلك ، ولا تلقى الضغينة — وكيف — فى كل قلب . . إن المدينة مباءة للاثم — كما صورها السياب — والطريق إلى بيت المومس واحد من هذا المسارب الآثمة ، ونتيجة طبيعية لسوء العلاقات بين الناس فى المدينة ، وخضوعها لأخلاقيات الانتهازية والشره والبغضاء التى تشيعها الحروب الاستعمارية ، والأطماع الاحتكارية . . ومصابيح

الطريق قد تكون نذيراً بحريق بابل ، لأنها قد تتحول بالفعل إلى أداة لهذا الحريق . . ولكنها ماذا تصنع فى هذه المدينة المليئة بالشر والفساد ، لذلك فان هذا التشبيه (كعيون ميدوزا) ومحاولة تكملة البيت بنقله مجازاً إلى تحجير القلوب بالضغينة لا مكان له . .

كما أن خطاب هذا المجهول (يا أحد السكارى) او فرغ إلى هذه العبارات المباشرة ، المؤثرة ، بل العميقة فى تأثيرها :

يا من يريد من البغايا ما يريد من العذارى
أتريد من هذا الحطام . . الخ . .

لبلغ الغاية دون ادعاء — وهو سكير ، مجهول ، وليس شاعراً ، ومطلعاً على التراث الإغريقى — أنه ظل يحلم أن تنبثق الغيوب عن عروس إلهية فاتنة . كما انشق زبد الموج عن أفروديت . . فهذا الحلم فضلا عن أنه مقتحم جو السياق ، وفضولى ، ضار بكثافة التعبير الفنى ودقته . . لأنه محاولة تفسيرية لما لا يحتاج إلى تفسير . .

وقد ارتكزت هذه المرحلة — فى الأغلب — على الأسطورة اليونانية مع بعض الإشارات إلى المصادر العربية والإسلامية كقابيل ويأجوج — ومأجوج

أما فى المرحلة التموزية فقد صاحبها تفتح على المصادر المسيحية وبخاصة حادثة صلب المسيح ، وإحياء لعازر ، ويقول الدكتور إحسان عباس ، إنه فى هذه الفترة « وقع بشدة تحت تأثير إديث سيتول ، وتكريرها الممل للصور المسيحية ، ولكنه بدلا من أن يشعر بالملل من ذلك شعر بيسر الاستعارة لتلك الصور ، وبسهولة جريانها على سن قلمه ، فاحتذاها دون تفكير عميق فيما تعنيه من الزاوية الدينية »[1] . . كما اعتمدت قصيدته

(١) بدر شاكر السياب — دراسة فى حياته وشعره ص ٣٠٦ .

« من رؤيا فوكاى » على أسطورة صينية . . وأضاف رموزاً أخرى من الأساطير اليونانية ، كسيزيف وبروميثيوس ، ومن الثقافة العربية كالسندباد

وفى المرحلة الأخيرة لا نجده يتجول داخل إطار « الأسطورة التموزية » بل نجده يرجع — مع اتساع مصادره — إلى الإشارات الأسطورية المتنوعة ، مع بعض تركيز على شخصية « السندباد » وصنوه . . « عوليس » ، كطرف مضاد لشخصية الشاعر وحياته . . فكل منهما — الشاعر والرمز — جواب آفاق ، ولكن أحدهما مغامر ناجح فى سبيل غايات بناءه ، والآخر مفروض عليه أن يرحل عن الديار ، وأن يجتاز البحار ، مريضاً ينشد العلاج فى مصحات الكويت ولندن وبيروت . . تحف الريبة بعودته . .

ثم تخف هذه الإشارات جميعاً ، ليفضى الشاعر بلواعجه مباشرة أو على لسان « أيوب » الرمز الذى وجد فيه قناعه ، والذى تحدث من خلاله حديثاً أشبه ما يكون بالبث الذاتى :

لك الحمد مهما استطال البلاء
ومهما استبد الألم
لك الحمد إن الرزايا عطاء
وإن المصيبات بعض الكرم[1] . .

١٢ — ومنهج السياب البارز — حتى فى المرحلة التموزية — جدل مجموعة من الإشارات والمواقف والأحداث الأسطورية ، وصنع مجرى خاص من خلال معطياتها . . وهو المنهج الذى دعا إليه بالنقد والإبداع « اليوت » والسياب — فى هذه الناحية — تلميذ مجتهد فى مدرسته . . وأى قصيدة أشرنا

(١) منزل الاقنان — سفر أيوب — ص ٣٦ .

إنها تصلح مثالا لذلك ؛ ولنعمق التطبيق هنا فى قصيدته « سربروس فى بابل » وسربروس فى الأساطير اليونانية هو الكلب الذى يحرس مملكة الموتى ، حيث يقوم عرش « برسفون » آلهة الربيع ، بعد أن اختطفها إله الموت ، وقد صوره دانتى فى « الكوميديا الإلهية » حارساً ومعذباً للأرواح الخاطئة . . . وبابل فى هذه القصيدة يرمز بها الشاعر لبغداد فى الفترة القاسية التى أثارت – فيما يرى الشاعر – مجموعة من الموجات الغوغائية باسم الشيوعية ، ويبدو أن كثيراً من الأحقاد الشعوبية ، والطائفية فى العراق ، قد وجدت فرصتها – آنذاك – فى إشاعة الفوضى ، ومطاردة « الخط العربى » . . . وإغراق بغداد فى حمامات الدم . . وقد كانت هذه وجهة نظر السياب ، فبغداد بابل فى فوضاها ، وتشتت أهلها ، وتبلبل الألسنة ، وسربروس يعوى فى دروبها ، ويملأ الفضاء زمزمة ؛ يمزق الصغار ، ويقضم عظامهم :

وينبش التراب عن الهنا الدفين
تموزنا الطعين
يأكله ، يمص عينيه إلى القرار
يقصم صلبه القوى ، يحطم الجرار
بين يديه ، ينثر الورود والشقيق

فسربروس يطارد الحياة ، ويطارد الأمل الخبئ فى المستقبل وسربروس رمز هذه الغوغائية التى تنشر الفوضى والدمار فى بغداد ، وتموز رمز هذا الأمل الذى يشرق من خلال الظلمة ، ومن خلال التضحيات .

وهو بكل صفاته المعروفة فى الأسطورة ، مبعث خصب وازدهار :

أواه لـــو يفيق
الهنا الفتى ، لو يبرعم الحقول

(١) أنشودة المطر : ١٦٨ .

لو ينشر البيادر النضار فى السهول

وبصفات أخرى مستعارة من أساطير شعبية ودينية معروفة ؛ فهو – مثلا – مارى جرجس أو الخضر ، فى التراث المسيحى وفى الحكايات الشعبية الذى يحمل السيف ويقتل الغيلان والمردة :

لو ينتضى الحسام ، لو يفجر الرعود والبروق والمطر

وكما امتزجت هنا خصائص شخصية تموز بخصائص شخصيات أخرى تمتزج شخصية « عشتار » بشخصية « إيزيس » التى جابت وادى النيل شمالا وجنوباً ، بحثاً عن جثمان زوجها الذى مزقه « ست » إرباً إرباً ، ودفنه فى بقاع متعددة من الوادى :

وأقبلت آلهة الحصاد
رفيقة الزهور والمياه والطيوب
عشتار ربة الشمال والجنوب
تسير فى السهول والوهاد
تسير فى الدروب
تلقط منها لحم تموزا إذا انتثر
تلمه فى سلة كأنه الثمر

لكن سربروس كما ينبش الأرض ، ويشوه ملامح الأمل ، يتعقب عشتار فى بحثها اللاهف عن عودة الخصب ، واكتمال جثة زوجها تموز (أو أوزيريس) ، لتنفث الحياة فيه (من أسطورة إيزيس) . .

لينبش الآلهة الحزينة ، الآلهة المروعة
فان من دمائها ستخصب الحبوب

سينبت الإله ، فالشرائح الموزعة
تجمعت ، تململت . . سيولد الضياء
من رحم ينز بالدماء . .

هكذا تتضافر مصادر شتى للأساطير على صنع هذا الكيان الكلى الموحد في فن السياب ، وحيث كان هناك مجال لتواصل هذه الرموز — كالتناظر بين (تموز — عشتار (و) أوزيريس — إيزيس) وحيث كان كل عنصر أداة ضرورية فى إثراء العمل الفنى ، كان هذا المزج بين الرموز — مع اختلاف مصادرها — مزجاً موفقاً ؛ يعمق مضمون العطاء الفنى فى نفس المتلقى ، على نحو ما رأينا فى هذه القصيدة . . وما يعنينا فى هذه القصيدة وأمثالها هو الجانب الفنى الذى عرضنا له فحسب . . أما أن السياب كان محقاً فى هذا الموقف السياسى أو غير محق . . فقضية لا تعنى بحثنا هذا ؛ لأننا لا نصنف القصائد طبقاً للمنتمى السياسى ، كما فعل بعض الباحثين[1] . .

١٢ — وقد كانت هذه الأسطورة مصدر خصب لفن الشاعر . . لقد أعطته وأعطاها أثمن نتاجه الفنى . . وما خبا وقدها فى فنه ، بعد ديوانه « أنشودة المطر » حتى تخلى فنه عن هذه الصورة المركبة . والمشاعر العميقة ، وجنح إلى الصور الجزئية ، والعواطف القريبة الغور التى تصل فنه بمرحلة ما قبل « أنشودة المطر » . . وتظل تنحدر به عبر دواوينه : المعبد الغريق ، منزل الأقنان ، شناشيل ابنة الجلبى ، إقبال .. نحو غنائية بسيطة تخلو مما كانت تمنحه هذه الأسطورة من أبعاد التعبير الرمزى ، والنظرة الكلية للحياة . .

وقد كانت فيما يبدو تستوعب تطلعاته الذاتية ، وآماله القومية معاً . .

---

(١) انظر : جليل كمال الدين « الشعر العربى الحديث » ص ١٩٢ ، ١٩٣ ، ٢٠٦ ، ٢٠٨ .

فى أن تبتسم له الحياة عن غد رافه ، وتقدير لفنه وعبقريته ، وفى أن تشرق شمس الحرية على وطنه فتغمره بالعدالة ، وترفع عنه نير الاستغلال . .

وما إن عثر بالمرض الذى وقف دون مستقبله الشخصى ، حتى كان الوطن العراقى يعثر – أيضاً – فيمن سرقوا ثورته ، وأحالوا حياته إلى جحيم فوضوى . . فخبا ما فى هذه الأسطورة من يقين بالخصب وتطلع إلى البعث والازدهار . . وعكف السياب – رحمه الله – على علته يداويها ، ويهدهدها بأشعار حزينة ، راثياً آماله . . يعرض له حيناً أنه سندباد أو أوديسيوس . . غير أنه أسرته آلهة البحار :

رحل النهار
ها أنه انطفأت ذبالته على أفق توهج دون نار
وجلست تنتظرين عودة سندباد من السفار
والبحر يصرخ من ورائك بالعواصف والرعود
هو لن يعود
أو ما علمت بأنه أسرته آلهة البحار
فى قلعة سوداء فى جزر من الدم والمحار
هو لن يعود
رحل النهار
فلترحلى هو لن يعود

ثم يتصور لوعة زوجه ، وحاجة شبابها وحياتها إلى تلك العودة المستحيلة :
يا سندباد أما تعود ؟
كاد الشباب يزول ، تنطفئ الزنابق فى الخدود

فتى تعود
أواه مد يديك بين القلب عالمه الجديد.[1]

وأحياناً يرى فى « أيوب » قناعه النفسى ، فهو مبتلى مثله وهو يتذرع بالصبر والإيمان مثله ، فتنحسر صورة السندباد ، كما انحسرت صورة تموز ، ويتغنى أيوب . . مستمداً من صبر أيوب صبراً ، ومن شفائه — فيما يروى عنه فى القرآن الكريم وفى الكتاب المقدس وفى القصص الشعبية — أملاً فى الشفاء ؛ لعله كان أهم الأسباب — غير الشعورية — إلى اتخاذه قناعاً فنياً :

لك الحمد إن الرزايا ندى
وأن الجراح هدايا الحبيب
أضم إلى الصدر باقاتها
هداياك فى خافقى لا تغيب
هداياك مقبولة هاتها
أشد جراحى وأهتف بالعائدين
« ألا فانظروا واحسدونى
فهذى هدايا حبيبى »[2] .

ويبلغ السياب فى محنته ذروة من ذرا الصفاء النفسى والروحى ، وتعذب مناجاته لله ، وتتخايل للنفس فى شعره ، صورة من صور الأساطير الدينية ، فيما تتحدث عنه من إيمان عميق ، حتى فى أقسى مراحل المحنة :

لأنه منك ، حلو عندى المرض
حاشا ، فلست على ما شئت أعترض
والمـــال ؟ رزق سيأتى منك موفور

(١) منزل الاقنان ص ٥ .
(٢) منزل الاقنان ص ٣٨ .

هيهات أن يذكر الموتى وقـــد نهضوا
من رقدة الموت ، كم مص الدماء بهـــا
دود .. ومد بساط الثلج ديجـــور
أنى سأشفى ، سأنسى كـــل ما جـــرحا
قلبي ، وعرى عظامى فهى راعشة والليل مقرور
وسوف أمشى إلى جيكور ذات ضحى(١)

وفى قصيدته المطولة « سفر أيوب » ذات المقاطع العشرة ، يعرض لمحنة المرض من كل زاوية . . فمرة يناجى الله صابراً ، ومرة يعبر عن يقينه بالعودة كما عاد لعازر إلى بيته ، ويتجسد له هذا الحلم حتى ليتصور زوجه مرتاعة من عودته :

ليتنى العازر انفض عنه الحمام .
يسلك الدرب عند الغروب
يتمهل لا يقرع الباب : من ذا يؤوب
من سراديب للموت عبر الظلام
لن تصدق أنى . . ستهوى يداها
عن رتاج ، وتصفر لى وجنتاها
ثم تركض مذعورة(٢) . . . .

ومرة يتذكر ابنه غيلان ، ومرة يشكو ما يعانيه من وحدة وبرد ، أو يحن لدفء الحياة الزوجية والحب الأسرى . . وغير ذلك مما تحفل به هذه القصائد من مقطوعات حزينة ، ولقطات دامعة . . غير أنها - فيما نرى - وإن حاولت أن تتقنع بأيوب ، وأن يعطى لها الشاعر بذلك بعداً موضوعياً ،

(١) منزل الاقنان ص ٥٤ .
(٢) المرجع السابق ص ٥٩ .

أو كياناً مستقلا عن فيض العواطف الذاتية ؛ ظلت النبرة الذاتية فيها عالية وواضحة ومخترقة هذا الإطار الموضوعى . مما قرب هذه القصائد كثيراً من البث الذاتى المباشر وبعد بها عما منحته أسطورة تموز للشاعر من موضوعية ، وعمق فنى .

وكان « أيوب » هو الرمز الذى أضافه السياب ، فى ديوانه « المعبد الغريق » و « منزل الأقنان » مع بعض إشارات تلمح هنا وهناك فى ثنايا قصائد ذاتية — على سبيل التشبيه أحياناً أو التضمين السريع — إلى جليل واليسوع وعوليس وتموز وعشتروت وبرسفون وكيشوت وأورفيوس ويوردیس وسندباد واللابرنت[١] وزيوس وأبى زيد ونرسيس وسافو وتنتلسوس . . وبذلك تخلى الشاعر عما كان يتوخاه فى مرحلته التموزية من إيجاد مبنى كلى غيرى للقصيدة تستورد لبناته من عالم الأسطورة . .

بيد أن الشاعر — كما أشرنا — فى قصائد كثيرة من هذين الديوانين — وبخاصة الأخير — تخلى عن هذه الإشارات الأسطورية أيضاً ، واعتمد على الغناء الذاتى . الذى يفيض بالتعبير عن محنة مرضه ، وانتظاره الموت ، و وعجزه عن الإبداع الفنى :

هرم المغنى فاسمعوه ، برغم ذلك ، تسعدوه
ولتوهموه بأن من أبد شباب من لحـون
وهوى ترقرق مقلتاه لـه وينفح منه فوه
هو مائت أفتبخلون
عليه حتى بالحطام من الأزاهر والغصون[٢] .

---

(١) وهو رمز استخدمته نازك فى ديوانها الأول « شظايا ورماد » .
(٢) منزل الأقنان : ١٣١ .

١٤ ــ ولقد حاول فى مرحلته الأخيرة التى ضمت ديوانيه « إقبال وشناشيل ابنة الجلبى »[1] أن يخصب أدواته الفنية باكتشاف رموز الطفولة ، وعلاقاته بالأم ، بالقرية . . فأعطت هذه الرموز لبعض قصائده أبعاداً من الإيحاء أكثر من هذا البث الذاتى المباشر الذى حفلت به أكثر قصائد هذه المرحلة . . .

واستطاع أن يعثر على رمز للأمل الهارب ــ مما يتلاءم مع حالته النفسية ــ فى « إرم ذات العماد »[2] وقد صدرها بقوله : « عند المسلمين أن « شداد ابن عاد » بنى جنة لينافس بها جنة الله ، هى « إرم » وحين أهلك الله قوم عاد ، اختفت « إرم » وظلت تطوف وهى مستورة . فى الأرض لا يراها إنسان إلا مرة فى كل أربعين عاماً . وسعيد من انفتح لها بابها » . . وإرم ذات حديث طويل فى الأساطير العربية القديمة ــ فيما قبل الإسلام ــ ويبدو أن السياب قد عثر عليها فى بعض الكتب الدينية بهذه الصيغة . . فتصور أنها أسطورة إسلامية . . وكانت « إرم » آخر الرموز الأسطورية التى استخدمها السياب فى فنه الشعرى . . .

وقد مهد للقصيدة بمهاد واقعى يتصل بالنبع الذى كان يستقى منه رموزه فى هذه المرحلة الفنية من حياته ــ الطفولة والقرية ــ فبينما كان جده ينفث دخان سيكاره ، وحوله صغار القرية ، حدثهم عن تلك الرؤية الغريبة التى رآها :

مقامراً كنت مع الزمان
نقودى الأسماك ، لا الفضة والنضار
والورق الشباك والوهار[3]

---

(١) انظر ط دار الطليعة بيروت ١٩٦٧ .
(٢) ديوان « اقبال وشناشيل ابنة الجلبى » ط دار الطليعة بيروت ص ١١
(٣) أداة لصيد السمك تصنع من أغصان الشجر .

وكنت ذات ليلة
كانت السماء فيها صدأ وقار
أصيد فى الرميلة
فى خورها العميق ، أسمع المحار
وفى طريق عودته :
« لم أدر إلا أننى أمالنى السحر
إلى جدار قلعة بيضاء من حجر
كأنما الأقمار منذ ألف ألف عام
كانت لـــه الطلاء »

تلك « إرم » . . وقد دق بابها الجد فلم تفتح له ، وجلس منهزماً عند بابها كسائل ذليل ، وغلبه النعاس ؛ وحين استيقظ لم تكن هناك . . فهى لا تعرض فى العمر إلا مرة ، وكانت محنته أن نام دون أن يواصل الطرق بلا كلل . . ولكن هذا الجيل من الصغار الذى ينبت بين يديه ، إنه الأمل فى أن يستطيع باصراره أن يفتح باب « إرم » عندما تلوح له :

وقال جدنا ولج فى النشيج
« ولن أراها بعد ، إن عمرى انقضى
وليس يرجع الزمان ما مضى
سوف أراها فيكم ، فأنتم الأريج
بعد ذبول زهرتى ، فان رأى إرم
واحدكم ، فليطرق الباب ولا ينم . . »

وإرم كرمز للمدينة الفاضلة ، أو للحقيقة المجهولة ، معروفة فى الشعر قبل السياب ، وقد اتخذ منها الشاعر المهجرى نسيب عريضة فى قصيدة طويلة من أعظم قصائده . ومن أعظم القصائد الفلسفية فى الشعر المعاصر . . . رمزاً

للغاية الجوهرية من الوجود ، وعرض علينا فى قصيدته صراعا بين القلب والعقل والجسد على قيادة الإنسان إلى مرفأ الأمل « إرم » حتى أوفت به الرحلة المضنية إليها . ولكن ماذا يعنى الوصول للحقيقة فيما يرى نسيب ، يعنى نهاية الإنسان :

تلك نار القرى والجياع الورى
من إليها سرى ما أراه يعود
بل سيغدو الوقود[1]

وإذا كان نسيب عريضة قد عرض تأملاته حول « إرم » الحقيقة المجهولة ، والجنة الضائعة ، من خلال تجريد فلسفى لقوى النفس المختلفة . . فان السياب قد « جسد » هذا الأمل الإنسانى فيما عرضه فيه من حكاية أشبه ما تكون بالواقع . . فيها الجد العجوز والصبية الملتفون حوله ، وهو ينفث دخان سيجاره . ويحكى لهم غرائب ما مر فى حياته الطويلة ، مغلفاً بما يحيا فى ثقافته من أساطير وما يتصل بنفسه من أحاديث السندباد وحب عبلة لعنترة . . التى ضمن السياب إشارتين لها فى حواشى قصة الجد العجوز . .

وبذلك قد استطاع أن يمنح « إرم » الأسطورة تشخيصاً فنياً جعل لها وجوداً حياً فى نفوس متلقيه . .

ولعل هذه القصيدة كانت الومضة الأخيرة من عبقرية السياب فى استخدام الرموز الأسطورية . وإعطائها حياة فى شعرنا المعاصر من خلال المضمون الحى ، والبناء الفنى الحديث . .

وهكذا كانت « إرم » رمزاً — أيضاً — لاستمرار الأمل فى المستقبل ،

(١) ديوان « الارواح الحائرة » ص ١٩٦ .

واتقاد جذوة الرجاء فى هشيم هذا الشاعر الذى قضى نحبه قبل أن يأخذ من الحياة بقدر ما أعطى . .

١٥ — وكان عبد الوهاب البياتى منذ ديوانه الباكر « أباريق مهشمة[1] » يحاول أن ينثر الإشارات التاريخية والأسطورية : هولاكو وهارون الرشيد ومامون (إلهالمال فى الأساطير اليونانية) وشهر زاد وسدوم وسيزيف . . وأن يومئ إلى نظير أسطورى متخف تحت المستوى الظاهرى للقصيدة ، وكان هذا النظير فى قصيدته « الرحيل الأول » هو « السندباد » :

قالت : حديقتنا أتبقى فى الربيع بلا زهور
قلت : اهدئى . . بعد الربيع
سأهيم وحدى فى البحار النائيات
مغنى النساء الساحرات
والخمر . . والدم . . والدموع
ودليل مركبى الجسور
عينان خضراوان[2] . .

---

(١) البياتى ديوان سابق هو « ملائكة وشياطين » يضم التجارب الشعرية الأولى التى كان ينهج فيها منهج الرومانتيكية المعاصرية . وقد أغفلنا الاشارة إليه ، لقصوره عن مراحل الأصالة والنضوج .

(٢) ولدى نازك جملة من الصور التى يتخفى وراءها هذا النظير السندبادى فى قصائدسابقة على ديوان البياتى .

** ضاقت بتطوافى البحار
وشكا النهار
ما حملته رؤاى من عبء الحنين . قرارة الموجة ص ١٦٣

** وداعا صحارى العويل فقد حان فجر السنين
وآن لنا أن نجوب البحار مع الراحلين ص ١٥١

وانظر قصيدتها « الهاربون » ص ٩٠ « قرارة الموجة » دار العلم للملايين بيروت .

ثم مع دواوينه التالية تتسع رقعة الإشارات ، وتتسع مصادر رموزه فى : المجد للأطفال والزيتون ، أشعار فى المنفى ، عشرون قصيدة من برلين ، كلمات لا تموت ، النار والكلمات .. تضاف أسماء سبارتاكوس وعشتروت ويهوذا والمسيح ، ودون كيشوت :

وتمزقت وقاتلت طواحين الهواء

وامتطيت القمر الأسود مهراً

عبر صحراء غنائى[1] .

وأبى العلاء ، والخيام ، وأوليس ، وبنلوب ، وبوذا ، وكافور . . وغير ذلك مما لا يعنينا إحصاؤه ؛ غير أنه ورد وسط نصوص لم نستطع أن نمنحها ثقتنا النقدية ، وأن نجدها جديرة بالتحليل ، فهذه الدواوين تتضح فيها جملة من العيوب الفنية تهوى بقيمتها فى نظرنا . . قد يكون من أهمها :

١ – التصوير الآلى للواقع دون محاولة للانتقاء الفنى . . فأضحت بعض قصائده معرضاً لصور متجاورة لا تخدم غرضاً كلياً ، ولا تشف عن إبداع حقيقى .

٢ – الشعارات السياسية التى تمتلئ بها رقعة بعض القصائد ، وتحيلها إلى صيحات من الدعاوى أو السباب لا صلة بينها وبين لغة الفن التى أخص خصائصها « الإيحاء » لا الجهر والتقريرية والمباشرة .

٣ – الطابع النثرى فى كثير من القصائد . . بل فى ديوان كامل هو « عشرون قصيدة من برلين » لا نجد إلا السرد ، منخلياً عن الصورة الشعرية ، وعن توظيف الموسيقى توظيفاً إيحائياً ؛ بل حتى عن التجربة

---

(١) أشعار فى المنفى ص ٦٢ .

النفسية . . مما أحال الديوان إلى مجموعة من السطور المسطحة . . لا أبعاد لها من الفن أو من الفكر . .

وقد قال البياتي عن ديوانه « النار والكلمات » : « من أحسن دواويني لأنني استطعت فيه أن أستعيد صوتي الأول »[1] وأحسب أن البياتي يستغفر بذلك عما شاب ديوانيه السابقين لهذا الديوان : « عشرون قصيدة من برلين ، وكلمات لا تموت » من زعيق الشعارات ، ونثرية الشكل ، وضحالة المضمون . . بيد أننا نعتبر هذا الديوان — أيضاً — من جملة الدواوين الستة التي تتجلى فيها العيوب الفنية بصورة تطغى على جودة الشعر ، وعلى أصالة الشاعر . . وليس معنى هذا أن هذه الدواوين تخلو جملة من بعض القصائد الجيدة ، ولكن معناه الدقيق أن القصائد الجيدة قليلة في بعضها ، ونادرة في بعضها الآخر . . ومن هذه القصائد الجيدة — مما يعني دراستنا — قصيدته « أغنية إلى يافا »[2] التي يجسد فيها اللاجئ الفلسطيني يسوعا ، عارياً منفياً ، يرسف في قيوده :

يافا . . يسوعك في القيود
عار ، تمزقه الخناجر ، عبر صلبان الحدود

وعلى قبابك غيمة تبكي ،
وخفاش يطير
يا وردة حمراء ، يا مطر الربيع ،
قالو — وفي عينيك يحتضر الربيع
وتجف ، رغم تعاسة القلب ، الدموع —

(١) في الصفحة الأخيرة من الغلاف . ط دار الكاتب العربي .

(٢) المجد للأطفال والزيتون — منشورات مكتبة المعارف في بيروت ط ١٩٥٨ ص ٥.

قالوا : « تمتع من شميم
عرار نجد ، يا رفيق »
فبكيت من عارى
« فما بعد العشية من عرار »
فالباب أوصده (يهوذا) والطريق
خال ، وموتاك الصغار
بلا قبور ، يأكلون
أكبادهم ، وعلى رصيفك يهجعون .

قصيدة من الجياد النوادر في مرحلة البياتى هذه ، تخلو من كل عيوبه غير قطع الجملة (قالوا : تمتع من شميم) الذى لا مبرر له من الفن . . فهى تخلو من ولعه بالتكرار الممل والمخل فى كثير من الأحيان :

بالأمس كنا ، آه من كنا ومن أمس يكون
نعدو وراء ظلالنا . . كنا ومن أمس يكون
لا نرهب الصمت الذى تضفيه أشباح الغروب(١)

ومن رصده للواقع رصدا آلياً (فوتوغرافياً) ومن إقحامه الإشارات الأسطورية بلا داع ، ومن نثرية الطابع ، وخواء التجربة . . فهنا تجربة حية ، ورمزية مستخدمة استخداماً موفقاً ، وموسيقى عميقة كأحزان القلب الموجع ، وكلمات مختارة فى دقة ، وتضمين — فى سياقه وفى دلالاته (فيما يستثيره من ذكريات ذلك المجد العربى العريق) — رائع . . قصيدة موفقة وعذبة ولكنها نادرة فى شعر هذه المرحلة . .

---

(١) أباريق مهشمة . قصيدة . ذكريات الطفولة .

غير أن للشاعر دواوين أخرى صدرت بعد دواوينه تلك ، هى : سفر الفقر والثورة ، الذى يأتى و لا يأتى ، الموت فى الحياة . . وفى هذه الدواوين وجدت البياتى الشاعر . . لقد أنقذ سمعته التاريخية بهذه الدواوين فيما أرى . . فالدواوين السابقة قد أثارت إعجاب جملة من النقاد . . ولكنى بعد قراءتها وبعد قراءة كل ما كتب عنها أدركت سر هذا الاعجاب . . لم يكن ما فيها من فن . . بل كان ما فيها من دعاوى سياسية . . فنغمة البياتى فى حضه على الثورة ، وفى إيمانه بفجرها ، وفى حنينه إلى وطنه عبر غربته ، وفى حملته على الطغيان ، وفى لمسه للفقر والجوع والحرمان . . نغمة جذابة . . ولكنها لم تصغ فى قالب فنى باق . . لذلك كان هذا الاعجاب سيتبخر مع الزمن . . ويبحث الناس عما لدى البياتى من فن فلا يجدون . .

أما فى دواوينه الأخيرة . . فقد اكتشف أكبر عيوبه . . ان شخصيته الحادة هى التى كانت تفرض عليه تلك المباشرة والدعاوى والسباب ، وعدم الاناة فى إنضاج — التجربة النفسية ، وفى إنضاج تصويرها . . وبابتعاده عن شخصيته فى هذه الدواوين دخل عالم الشعر . . لقد عانى على نحو ما حدثنا وما أشرنا إليه سابقاً فى سبيل اكتشافه لأقنعته التاريخية والأسطورية . . وسنرى فيما يلى أنه كان يعانى ليكتشف — فى نفسه — الشاعر . .

١٦ — أما صلاح عبد الصبور فقد نثر بعض الاشارات القليلة فى شعره(١) ، مع اتجاه واضح إلى تجسيد الحالات النفسية كالحزن والحب ، متخذاً رموزه من الواقع الانسانى ومن الطبيعة ؛ أما حين لجأ إلى الرموز الأسطورية فقد سار فى الاتجاهين اللذين أشار إليهما فى كتابه « حياتى

---

(١) انظر : الناس فى بلادى ص ١٠٥ .

فى الشعر » التماس قناع من شخصيات التراث . أو اعتماد على نظير غير مرئى على سطح القصيدة . . وقد اشتبكت أقنعته ورموزه الأسطورية برمزه الأسطورى « السندباد » مما جعلنا نؤثر أن نعرض تجربته كاملة فى الفقرة التالية الخاصة برصد النماذج الأسطورية وبخاصة السندباد . .

(حـ) النموذج :

كثيراً ما نرى روح الانسان ، وخصائصه العامة ، فى عصر ما ، متمثلة فى أثر فنى أبدعته عبقرية على جانب كبير من الوعى بحركة التاريخ ، ومن الاحساس بروح العصر، ومع أن شكسبير قد أبدع هاملت وعطيل وما كبث وهى نماذج إنسانية خالدة توجد فى كل عصر وفى كل مكان . . إلا أن كتاباً وشعراء آخرين قد أضافوا إلى قدرتهم على إبداع النموذج الانسانى المكتمل أن هذا النموذج يمثل روح عصرهم ويحمل من مكونات وجوده خصائص عامة تشيع فى هذا العصر ، وتكاد تطبع الانسان بطابعها . . ولأن النزعة العقلية كانت غالبة على عصر النهضة والانطلاق الوجدانى كان سمة الرومانتيكية أحس النقاد أن كلا من « فاوست » مارلو ، و« فاوست » جوته ليس نموذجاً فنياً محدود القيمة ، بل هو نموذج لنزعة عصرية ، ولاتجاه سائد .

وخلاصة فاوست عند مارلو أنه إنسان يحمل فى نفسه شوقاً عارما لتحقيق ذاته والوصول بها إلى أكبر قدر مستطاع من القوة ، وأنه يستشعر فى نفسه حيوية تغلها الأفكار والنظريات المتوارثة فيحاول الانطلاق ، فهو إنسان يجمع بين ثورة الوجدان وثورة العقل فى الوقت نفسه . . ولقد صار فاوست نموذجا فنياً عالمياً بفضل جوته . . الذى صور به النزعة الرومانتيكية فى تجاوز الواقع ، وكان حب الحياة — بما فيه من أصالة

ومغامرة — قد بدأ يحتشد فى نفوس كثير من الأفراد ، وقد تحرر هذا الحب للحياة — فى الحركة الرومانتيكية — وفى الثورة الفرنسية — من المواضعات والأوضاع العرقية والسياسية[١] .

وقد أشرنا إلى أن شخصية العاشق بروفيوك فى قصيدة « اليوت » ليست إلا تجسيداً لما يعترى الانسان المعاصر من قلق وتردد ، وتضخم الريبة من كل شىء فى نفسه . .

وإذا رصدنا — فى مجتمعنا العربى — نزعة عامة خلال العشرين عاماً المنصرمة فربما وجدنا أبرز هذه النزعات محاولة الخروج من قيم الماضى الفكرية والاجتماعية ومحاولة تحطيم العزلة التى فرضها علينا الاستعمار ، والاتصال بالعالم ، والاستفادة من خبراته ، ومحاولة سبر الوجود العربى ، والرحلة داخل النفس العربية لاستخراج كنزها الدفين ، والتعرف على جوهر خصائصها ومكوناتها التاريخية العميقة ، والتشوف إلى تطلعاتها فى حياة حرة كريمة .

ولوجدنا أن شعراءنا قد استطاعوا أن يحلوا هذه النزعات فى نموذج فنى مستخرج من التراث الشعبى العربى ، تتجسد فيه نزعات التجاوز للواقع ، والتشوف للمعرفة ، والبحث عن عالم بلا تخوم . . وهذا (النموذج) هو « السندباد » . . الذى حاول كل من الشعراء صلاح عبد الصبور وخليل حاوى والسياب والبياتى . . أن يعمق نزعة من نزعاته . . بل كان يطبع بطابعه جملة من الأقنعة الرمزية الأخرى عند صلاح عبد الصبور — كما سنوضح فيما بعد — ويرتفع شعارا على كل التجارب الفنية لخليل حاوى —

---

(١) انظر : د . عز الدين إسماعيل « قضايا الانسان فى الأدب المسرحى المعاصر » ص ١٦١ ، ١٦٢ . ود . محمد غنيمى هلال « النماذج الانسانية فى الدراسات الادبية المقارنة » ص ٧٧ . ود . لويس عوض . مقدمة « بروميثيوس طليقا » لشلى ص ١١

كما أشرنا — وهما الشاعران اللذان بدا من خلال فنهما مكملا وعميق الأبعاد . .

أما السندباد لدى السياب فقد شابته حينا نزعة ذاتية أوهت ما فيه من ملامح موضوعية ، فاقترب بذلك من أن يكون رمزاً ذاتياً ، لا نموذجاً فنياً . . وتخايل فى مجموعة من قصائد البياتى ومن قصائد نازك باسمه حينا وبطابعه حينا آخر ، مما لايعمق أيضاً وجوده كنموذج فنى فى شعرهما ، وبذلك اكتفينا بالاشارة إليه فيما سبق . .

وكان نجيب سرور فى قصيدة مبكرة[١] « السندباد البرى » قد حاول أن يعطيه بعدا جديدا ، فجعله برياً متشبثاً بالأرض ، مستخرجا لامكانيات التغيير من الوجود البشرى الراهن ، عازفاً عن الرحلة من مدينة العذاب لأنها — أيضاً — حافلة بالطعام والكنوز :

ففى الوجود من طعام
وفى البحار والهضاب من كنوز
كفاية البشر
فما لنا جياع
وهذه الألوف فى مدينة العذاب
حبيسة كأنها النساء خلف سور
تلوكها الصقور والنسور
شليلة الرجاء

* * *

(١) نشرت مؤخرا فى ديوانه « التراجيديا الانسانية » نشر دار الكاتب العربى بالقاهرة ١٩٦٧ ص ٢٧ .

أيترك الألوف فى مدينة العذاب
وبينها عياله الضعاف
وزوجة تسوغ عند غول
أينشد الحياة فى بلاد « واق واق »
وها هنا الكنوز والثمار والحبوب
وها هنا الطيوب
حبيسة القصور

وهو ملمح لانغض من جدته ، وأصالة اكتشافه ، فقد حول خمول « السندباد البرى » وفقره فى « ألف ليلة وليلة » إلى عمل ، ونضال مثمر ، ورسالة اجتماعية . . غير أن شعر هذا الشاعر فى جملته تسوده جملة من العيوب الفنية تغض من شأن أى مضمون فكرى جديد ، فهو يصنع معجمه الشعرى من اللغة الفصحى ومن الكلمات العامية معا ، فنحس بتنافر هذين المستويين ، ويميل إلى السرد لا إلى التصوير فنحس بالنثرية ، وبانفراط الدقة فى التعبير ، فثمة شيء من الاطناب الذى تأباه لغة الشعر المعاصر . . فيما تميل إليه من تركيز وتكثيف .

كما وردت الاشارة إلى السندباد فى كثير من الشعر المعاصر[1] ؛ لأن

(١) ومثلما عرضت بعض قصائد السياب والبياتى لصورة السندباد فى هزيمته ، (انظر قصائد إلى ولدى من سفر الفقر والثورة للبياتى ، والبياتى يتأثر فيها خطى السياب فى قصيدته رحل النهار من ديوانه منزل الأقنان) عرض هذا الوجه — الانهزامى فى قصيدة للشاعر خليل خورى (الآداب : إبريل ١٩٦١) وفى قصيدة للشاعر معين بديوانه الأشجار تموت واقفة (الحجاج والفيلسوف الأخرس) مولاى قد طوى الشراع ، هو ذا قيص السندباد عليه أختام البحار . . وكأن شعرنا وجد فى « السندباد » وجهى الانتصار والهزيمة الذاتية حينا والقومية أحيانا . . وفى قصيدة مبكرة للشاعر فوزى العنتيل . مزج بينه وبين شخصية امرىء القيس ، ثم مزج بينه وبين الشخصية العربية المستمرة عبر التاريخ ، وكأنه يرى أن العنصر الجوهرى والحى الخالد فى النفسية العربية هو عنصر التخطى والاقتحام ، ويرى فى السندباد قناعا قوميا شاملا (انظر : مهرجان الشعر الأول ص ١٠١) . .

الشعراء قد أحسوا بما شخصيته من خصائص قوية التمثيل لعصرنا ، ولنزعات مجتمعنا فى المرحلة السالفة . .

وفيما يلى سنعرض لهذا النموذج فى فن الشاعرين صلاح عبد الصبور وخليل حاوى ، حيث تتمثل فى رحلاته مجموعة من الأبعاد الانسانية . .

وقد حاول البياتى أن يكتشف نماذج كبرى . . فعمق فى دواوينه الأخيرة صورا فنية للحلاج ولأبى العلاء والخيام . . سنعرض لفنه فى بعضها . وبذلك نقدم هذا الملمح من توظيف الأسطورة فى بناء القصيدة ، وهو « اكتشاف النموذج الفنى » وتعميق أبعاده . .

١ ـ السندباد :

فى الليلة الثامنة والثلاثين بعد الخمسمائه من ليالى « ألف ليلة ـ وليلة » يبدأ السندباد البحرى فى قص أولى سفراته على سماره وعلى السندباد البرى، بقوله : « اعلموا يا سادة ياكرام أنه كان لى أب تاجر ، وكان من أكابر الناس والتجار ، وكان عنده مال كثير ، ونوال جزيل ، وقد مات وأنا ولد صغير ، وخلف لى مالا وعقاراً وضياعا ، فلما كبرت وضعت يدى على الجميع ، وقد أكلت أكلا مليحا ، وشربت شرباً مليحا ، وعاشرت الشباب ، وتجملت بلبس الثياب ، واعتقدت أن ذلك يدوم لى . . ولم أزل على هذه الحالة مدة من الزمان . ثم انى رجعت إلى عقلى . وأفقت من غفلتى ، فوجدت مالى قد مال ، وحالى قد حال ، وقد ذهب جميع ما كان معى . . وقد خطر لى السفر إلى بلاد الناس . وتذكرت كلام بعض الشعراء :

بقدر الكد تكتسب المعـالى ومن طلب العلا سهر الليـالى
يغوص البحر من طلب اللآلى ويحظى بالسيادة والنـوال

ومن طلب العلا من غير كد أضاع العمر فى طلب المحال[1]!

ثم يتجهز السندباد للرحلة الأولى . وتتوالى بعد ذلك رحلاته ، وقد بهرته عجائب الدنيا ، وشده توق إلى المعرفة ، فما يخلد إلى الراحة فى بغداد زمنا ، مزمعا إلى الاستقرار الأخير ، حتى يلذعه ذلك الشوق ، وتستبد به تلك الرغبة ، وقد أصبح جواب آفاق ؛ يعود — بعد كل رحلة — وفى جعبته مادة من طرائف السمر لا تنفد ، وحديث لاينتهى عن عجائب الأمصار . .

وقد استهوت هذه الشخصية بما فيها من قلق وتطلع ، ورفض دائم للواقع ، شعراءنا المعاصرين . . فى مخاطرات السندباد يبرز معنى الانعتاق من الواقع والتمرد عليه ، والرغبة فى تنفس هواء جديد ، ويكمن روح التطلع والبحث عن المعرفة والتخطى الدائم للمسلمات البيئية ؛ نفسية وفكرية . وتلك روح الشاعر العظيم الذى تحفزه الرغبة على الكشف ؛ واستكناه الوجود ، ويلهبه توق دائم إلى تغيير الواقع وتجاوز الممكن والمتاح ، إلى ما يجب أن يكون ؛ فيضرب بتجربته الشعرية ، برؤاه الفنية فى أكباد الحقيقة والمجهول . . انه رحالة أبدى المغامرة . .

وقد أتيح لشعرائنا المعاصرين أن يقعوا على هذا الرمز الأسطورى الثرى ، ذلك القناع النفسى المتفق مع النزعة القومية المعاصرة فى تجاوز الواقع العربى سلوكاً وفكراً وفناً . . تشوقا إلى عوالم أكثر رحابة وصفاء . .

ولعل الشاعر صلاح عبد الصبور كان أسبق معاصرينا إلى استخدام هذا الرمز[2] وتقمصه ، والتحدث من خلاله . . فقصيدته « رحلة فى الليل »

---

(١) الجزء الثامن من ألف ليلة وليلة ص ١٠٨ ط احمد صبيح الكتبى بميدان الأزهر .
(٢) انظر : أحمد عبد المعطى حجازى : الآداب — يونيه ١٩٦٠ .

فى ديوانه الأول « الناس فى بلادى » من أسبق القصائد التى ورد فيها ذكر « السندباد » ، وحملت طابع رحلته ، وجوهر تشوفه إلى المعرفة . .

وقد سبقت شاعرنا ارهاصات باتخاذ ذلك الرمز ، ومن أهمها حياة الشاعر على محمود طه وفنه . .

فعلى محمود طه وان كان لم يفصح برمز السندباد — فيما أعلم — اعتبر نفسه منذ صدور ديوانه الأول عام ١٩٣٤ — « الملاح التائه » الذى يجوب بحار الفكر والمعاناة ، بحثا عن رؤية شعرية ، وعن فن جديد ، وعن معرفة بنفسه وبالانسان وقد صدر ديوانه ذاك بما يؤكد هذا المعنى حين قال :

« إلى التائهين فى بحار الحياة ، إلى أولئك الذين يستهويهم الحنين إلى المجهول » . وقد اعتبر نفسه فى احدى قصائده ملاح وادى النيل الذى تغريه بالتيه السحيق بحار :

يافتية الفولجا تحيـــة شاعر   رقت له فى شدوه الأشعـــار
ملاح وادى النيـــل إلا أنه   أغرته بالتيه السحيق بحـــار
أبداً يطوف حائراً بشراعه   يرمى به أفق وتقـــذف دار[١] :

فهذا سندباد مصرى ، أغرى ببحر الحياة ، واعتبر نفسه ملاحا شغوفا بالرحلة ، والكشف عن أسرار الوجود ، ومن ثم فنحن نوافق الشاعرة نازك على تأكيدها أن « الملاح التائه ؛ يعبر عن روح التيه ، والبحث عن الحقيقة ؛ وخوض غمار الحياة والفكر والخيال . وهو يؤكد حب الشاعر للأسرار المبهمة المتمثلة بالبحار ومسافاتها وأعماقها »[٢] .

---

(١) زهر وخمر : ٦٢
(٢) نازك الملائكة « على محمود طه » ص ٦٠

ومن أكثر الارهاصات لفتا للأنظار فى أدبنا المعاصر لشخصية السندباد، كتابات الدكتور حسين فوزى ؛ فقد اعتبر نفسه سندبادا يجوب الشرق والغرب ، ويجوب فى أعماق التاريخ ، وأصدر مجموعة من الكتب عن سندبادياته ، ورحلاته فى المكان والزمان ، ومن أهم كتبه الرائدة « حديث السندباد القديم[١] . . وهو محاولة علمية وفنية لعرض المعارف البحرية والمعالم الجغرافية التى حفلت بها قصة السندباد ، والكشف عن مصادرها من مؤلفات العرب فى القرون الوسطى بين القرن التاسع الميلادى والقرن الخامس عشر . كما ترد فى كتب المسالك والممالك . وكتب العجائب ، ومذكرات البحريين . . « فاذا كان السندباد قد حدثنا بالطيور التى تزق أولادها بالأفيال ، والحيات التى تبتلع الجواميس ، ودواب البحر تبدو وسط المحيط كالجزائر ، فقد عرفنا بكل هذا فى الكتب العربية . . وبعضه نقله العرب عن بطليموس ونيارخوس وبلينيوس وكليستنس المزعوم »[٢] والدكتور حسين فوزى يرى « انها من أهم قصص البحار فى آداب العالم[٣] .. وأن آداب العالم قد احتضنتها منذ نشر جالان ترجمتها الفرنسية فى مطلع القرن الثامن عشر ، وتنشأت عليها أجيال من الشباب وتأثر بها كبار الكتاب الخياليين . . . وقد رفعها الناقد ريتشارد هول إلى مكانة الأوديسية ، كما كانت موضوع دراسة العلماء المستشرقين والجغرافيين[٤] » وما وصل إليه شعراؤنا بحاستهم الفنية من مزج بين شخصيتى السندباد وأوديسيوس — على نحو ما أشرنا سابقاً — كان له — فيما يبدو — جذور من الحقيقة فى صلة قصة السندباد بأصول هومرية على نحو ما يقول الدكتور : « هناك تشابه

---

(١) نشر مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر ص ١٩٤٣ .
(٢) السابق ص ٣٥٠
(٣) نفسه ص ٢٥٦
(٤) انظر السابق ص ٣٦٠

عجيب بين حكاية الغول الأسود فى رحلة السندباد الثالثة ، وبين حادث العملاق الأعور (الكيكلوب) فى الأوديسية . . وليس عجيباً أن يكون صاحبها قد سمع بحكاية أوديسيوس[١] » ؟

غير أن هذه الشخصية قد انتقلت كنموذج فنى إلى عالم الشعر ، منذ زمن قريب ، وكان لها من الأبعاد النفسية والفنية فى شعرنا المعاصر ماأغرى الكثيرين بالاشارة إليها حينا ، أو الحلول فيها حيناً آخر ، حتى لقد غدا « السندباد » من النماذج الرمزية الكبرى ، وبخاصة فى شعر الشاعرين صلاح عبد الصبور وخليل حاوى . . اللذين ندرس أبعاد السندباد فى فنهما فى الصفحات التالية :

١ – السندباد فى مرحلته الأولى عند صلاح عبد الصبور :

** فى آخر المساء يمتلى الوساد بالورق[٢]
كوجه فأر ميت طلاسم الخطوط
وينضح الجبين بالعرق
ويلتوى الدخان أخطبوط
فى آخر المساء عاد السندباد
ليرسى السفين
وفى الصباح يعقد الندمان مجلس الندم
ليسمعوا حكاية الضياع فى بحر العدم
السندباد :

---

(١) نفسه ص ٣١٤ ، ٣١٧

(٢) المقطع الرابع بعنوان « السندباد » من قصيدته « رحلة فى الليل » من ديوانه الأول « الناس فى بلادى » – انظر : ص ٤٧ ط ٢ – دار المعرفة .

.لاتحك للرفيـــق عن مخاطر الطريـــق
ان قلت للصاحى انتشيت قال : كيف ؟
(السندباد كالاعصار إن يهدأ يمت)
الندامى :
هذا محال سندباد أن نجوب فى البلاد
إنا هنا نضاجع النساء
ونغرس الكروم
ونعصر النبيذ للشتاء
ونقرأ (الكتاب) فى الصباح والمساء
وحينما تعود نعدو نحو مجلس النـــدم
تحكى لنا حكاية الضياع فى بحر العدم .

رحلة السندباد ، فى المرحلة الأولى عند عبد الصبور ، هى رحلة الفنان ومغامرته فى سبيل الابداع الفنى ، هى الطريق بين التجربة النفسية للشاعر ، واضطرامها داخل كيانه ، وبين وصولها إلى مرافىء الورق حروفا نابضة بعذابه مضيئة برؤيته الجديدة للأشياء . .

وثمة فرق دائم بين من يعانى هذه الرحلة المضنية التى نستطيع أن نسميها « رحلة الحروف » وبين الانسان العادى الذى تتركز رغباته فى لذات الحس ، ويتوفر على إعداد المتع الصغيرة العابرة ، ثم يقنع بتلقى المسلمات الاجتماعية ، والخضوع للمتوارث من الأفكار ، دون تمحيص أو مناقشة ، ولا بأس — أخيراً — بالاستماع إلى حكاية السندباد ، وهو يقص عليهم رحلة الضياع فى بحر العدم ، فالفن لديهم ترف وتسلية ، ومن ثم فهم يلمسون حدوده الشكلية . ويقفون عند قشرته دون النفاذ إلى جوهر التجربة الانسانية ، والانفعال بمعاناة الشاعر ، أو الاستنارة برؤيته ونبوءاته . . .

لماذا كان السندباد – عند صلاح – رمزاً لرحلة الشاعر فى سبيل الابداع ؟ . . ذلك مايشير إليه موقع هذا المقطع من القصيدة ، فقد سبق بثلاثة مقاطع صور صلاح فى الأول منها ، مايرى على حياته من ملل ، وسط ثلة من الرفاق الهازلين ، لاهم لهم إلا قتل الوقت :

« إلى اللقاء – وافترقنا – نلتقى مساء غد
الرخ مات – فاحترس – الشاه مات
لم ينجه التدبير ، انى لاعب خطير
إلى اللقاء ، وافترقنا – نلتقى مساء غد

ولاهم لهم إلا الصراخ من أجل الخمر والنساء . اللذة العابرة ، والفرصة المتاحة ، والفراغ النفسى الرهيب . . طابع حياتهم . .

ثم أفصح المقطع الثانى عن تجربة حب ملأت حياة الشاعر بالفرحة والأمل ، ثم حط أجدل منهوم ، اختنق بين يديه طائر الحب ، قل هو الموت ، أو هو الفراق ، أو هو الفرق الاجتماعى الشاسع ؛ لما ورد فى قصائد أخرى من الديوان[1] ، وأياً كانت حقيقته فى حياة الشاعر ، فقد خلف حزناً عميقاً ضمه بين جوانحه . . .

وبجانب الحياة المملة الخاوية ، والحب المخفق الموءود ، يأتى الأمل الضائع – فى المقطع الثالث – فالغيب هوة تروع الظنون ، والغد المجهول يكاد يكون فى حس الشاعر الواجف ملئيا شريراً ، عيناه خنجران مسقيان بالسموم ، والوجه من تحت اللثام وجه بوم ، ومن ثم فلا أمل لديه فى تنسم أنسام الحرية الطلقة التى تهفو إليها روحه . .

---

(١) بيننا ياجارتى بحر عميق – بيننا بحر من العجز رهيب وسحيق – أنت فى القلعة تغنين على فرش الحرير – وتذودين عن النفس السآمة – بالمرايا واللآلى والعطور .

وبهذا يحس الشاعر أن عليه أن يرحل ، كما رحل السندباد ، باحثاً عن عوالم أخرى . عليه أن يعد سفينته (أوراقه) وينشر قلاعه (خياله وفنه) وأن يرحل عبر عوالم الفكر :

يمتلى الوساد بالورق
وينضح الجبين بالعرق

فالفن خلاص من الملل ، ومن الاخفاق فى الحب ، ومن الحرمان من الحرية فى المجتمع .

والفنان يشعر دائماً عبر كل رحلة من رحلات الابداع الفنى بميلاد جديد لنفسه يقبل به على الحياة ، وينهل من موارد التجربة ، ويحس باستمرار الحياة ، وجمالها وتطورها ، ولعب الأطفال فوق أسطح البيوت اللعبة الخالدة التى تبنى الحياة من جديد ، وتمنحه الأمل ثانية فى الحرية والانطلاق :

فى الفجر يا صديقتى تولد نفسى من جديد
كل صباح أحتفى بعيدها السعيد
مازلت حيا ! فرحتى
صديقتى عمى صباحاً — هل ذكرت نزهة الجبل ؟

و« الميلاد الثانى » هو اسم هذا المقطع الذى عرضنا له ، وبهذا نجد صلاحا قد انتقل بالسندباد من الرحيل فى عوالم البحار ، إلى الرحيل فى عوالم الابداع الفنى ، حيث يجد الشاعر خلاصه من رتابة الحياة ، ومن إخفاق تجاربه فى الحب ، وإحباط آماله فى الحرية ، وعندما يعكف على الابداع الفنى ، فهو لا يكتشف فحسب بلسما لجراحه ، بل يكتشف دروبا جديدة لآماله ، وانفساحا لتطور الحياة الانسانية ، وازدهار مثلها العليا : .

والشاعر يقوم بهذه الرحلة كضرورة حياتية (السندباد كالاعصار ان يهدأ يمت) فتلك طبيعته ، وهذا قدره . .

وفى المقطع السادس يفاجئنا صلاح بالعودة إلى ثلة الرفاق الأولى ، وعودة الحياة إلى رتابتها السابقة :

إلى اللقاء — وافترقنا — نلتقى مساء غد
لنكمل النزال فوق رقعة السواد والبياض
وبعد غد — وبعد غد — سنلتقى إلى الأبد

وكأن صلاحاً يعبر عن دورة الحياة واستمرارها فى حلقات مفرغة ، فقد تبدأ بالرتابة ، وتستمر دون هدف ، ثم يأتى الفنان ليتمرد ويبدع وتزدهر بين يديه الآمال ، وتخضر الدروب ، ثم تهوى الحياة مرة اخرى فى هوة فراغها الأول ، وتدور الحلقة الرتيبه المملة ليبدأ فنان آخر رحلة التمرد والابداع . . وهذه هى طبيعة الحياة كما يراها شاعرنا ، وهو بذلك يتوافق مع ماقالت به فئة معروفة من فلاسفة التاريخ (من أبرزهم توينبى) من أن الحضارات الانسانية تحكم بقوانين ثابتة فهى تتكون ثم تنمو وتزدهر ثم تنحل . . حين تصل إلى ذروة نضوجها تبدأ الانحدار من الجانب الآخر ، لتسلم أنفاسها بين يدى حضارة جديدة تكون فى تلك الفترة تعانى فترة المخاض والتكون . .

وبغض النظر عن دلالة هذا المقطع الأخير ، فمن الواضح أن السندباد كان قناعاً موفقاً للشاعر . . شف عن معاناته فى سبيل الابداع ، متجسدة فيما لقى السندباد من أهوال . . ولعل صلاحاً يكون أيضاً بجانب سبقه إلى استخدام رمز السندباد فى الشعر ، أول من ناظر بين رحلة السندباد ورحلة

الشاعر ، وجسد الخلق الفنى باعتباره رحيلا عبر المجهول ، واكتشافاً للجديد من حقائق النفس والحياة . .

- ولم يكن هذا التناظر عابراً فى فن صلاح . . فى قصيدة أخرى « أغنية حب »[1] يبسط هذا التناظر مما يؤكد عمق الاحساس به :

صنعت مركبى من الدخان والمداد والورق
ربانها أمهر من قاد سفينا فى خضم
وفوق قمة السفين يخفق العلم
وجه حبيبى خيمة من نور
وجه حبيبى بيرقه المنشور
جبت الليالى باحثاً فى جوفها عن لؤلؤه

وعدت . . فى الجواب بضعة من المحار
وكومة من الحصى ، وقبضة من الجمار
وما وجدت اللؤلؤه

فى هذا المقطع يمزج بين عناصر الرحلة عند الشاعر وعند السندباد ، حين يذكر الدخان والمداد والورق ، بجانب السفين والربان .

٢ ـ السندباد فى مرحلته الثانية عند صلاح :

** ملاحنا مات قبيل الموت ، حين ودع الاصحاب
والاحباب والزمان والمكان
عادت إلى قمقمها حياته ، وانكمشت أعضاؤه ، ومال . .

(١) الناس فى بلادى : ص ٨٠

ومد جسمه على خط الزوال
ياشيخنا الملاح ، قلبك الجرىء كان ثابتاً
فماله استطير[١] . .

تلك صورة الشاعر فى مرحلته الثانية بعد ان بلا الحياة ، واكتسب مزيداً من الخبرات ، أفضت به إلى السأم . والتعاسة الروحية ، فلاشىء فى حياة إنسان عصرنا بذى بال ، فقد اتيح له ان يسير فى كل الدروب ، وان يغامر عبر كل الأنهار ، فلم تعد تشوقه رغبة ، أو تستعصى على مناله أمنية ، ومن ثم أصبح السأم طابع العصر .

هذا زمان السـأم
نفخ الاراجيل سأم

* * *

لا عمق للالم
لانه كالزيت فوق صفحة السأم
لا طعم للندم
لانهم لايحملون الوزر إلا لحظة ، ويهبط السأم
أنا رجعت من بحار الفكر دون فكر
قابلنى الفكر ولكنى رجعت دون فكر
أنا رجعت من بحار الموت دون موت
حين أتانى الموت لم يجد لدى ما يميته ،
وعدت دون موت

(١) انظر : ديوانه « أقول لكم » قصيدة « الظل والصليب » ص ٨١ .

أنا الذى أحيا بلا أبعـــاد
أنا الذى أحيا بلا آمـــاد
أنا الذى أحيا بلا أمجـــاد
أنا الذى أحيا بلا ظل ، بلا صليب

فلا الجنس ، ولا المعرفة ، ولا تشوف الغيب ، ولا التجارب المذهلة الفاجعة – كتجربة الموت – تثير إحساسه ، أو تغريه بالعودة إلى تملى الحياة ومحبتها ، لانه يحيا بلا أبعاد ، مرتطما بحواجز المجتمع والعصر التى لاتترك له « أنيته » فى تجوالها الحر – عبر الزمان والمكان – مفصحة عن سماتها الانسانية المتفردة ، عن ظله الخاص ، ذلك أن الانسان فى المجتمع المعاصر ، حينما يريد أن تكون له شخصيته المستقلة ، وفكره المتميز عن فكر المجتمع الذى تسيطر عليه السلطة الغشوم ، يودى بنفسه للمحن ، ويعرضها للعسف والسجن والتعذيب ، وقد يودى بها إلى الموت ، ولا طاقة للانسان المعاصر ، فى تكوينه الحضارى المترف على ان يواجه محنة الاستشهاد ، ومادام بعيداً عن ظله ، عن ذاته وافكاره ، وحقيقة وجوده ، فهو بمنأى عن « الصليب » ، وليس فى عصرنا ما يغرى بالاستشهاد :

الظل لص يسرق السعادة

ومن يعش بظله يمشى إلى الصليب ، فى نهاية الطريق .

وحياتنا المعاصرة تبدو موفقة يانعة فى ظاهرها – ولكنها فى الحقيقة عقيم كما يلوح شجر الصفصاف أخضر اللون ، متهدل الأوراق ، دون ان يجود بالثمر :

** تصليني ياشجر الصفصاف لو فكرت

تصلبنى ياشجر الصفصاف لوحملت ظلى
فوق كتفى ، وانطلقت
وانكسرت ، أو انتصرت . .

ومن ثم فقدت الحياة مدلولها ، وفقدت لذتها ، وأصبح الانسان فيها كما يقول الشاعر « مجدوع الانف » . .

هذه هى محنة الإنسان المعاصر كما يصورها صلاح فى قصيدته « الظل والصليب » بديوانه الثانى . . ومن خلالها تبدت شخصية السندباد على غير ما عهدنا فى ديوانه الأول ، من حب للمغامرة ، ونشدان للخلاص ، والأمل فى عالم الفكر والإبداع الفنى . . فهى هنا شخصية منهزمة ، مشعثة الملامح ، متهاوية أمام المسلمات ، مسلمة مصيرها إلى الهاوية :

ملاحنا ينتف شعر الذقن فى جنون
يدعـو إله النقمة المجنـون أن يلين قلبه
ولايلين

* * *

ملاحنـا هوى إلى قاع السفين واستكان
وجاش بالبكا بلا دمـع ، بلا لسان
ملاحنا مات قبيـل الموت . .

ولعل الهرب من محنة الاستشهاد ، هى المأساة الحقيقية لسندباد عصرنا لكل مفكر وفنان ، لأنه يريد أن يعيش فى سلام شخصى « دون أن يريق قطرة من دم » فلا تكون النتيجة سوى أن يموت دون أن يصارع التيار . .

وإذن فلا أمل بالتلويح له ببشائر الوصول ، لأنه يخاف من كل تجربة ، ومن كل جديد ، على علاقاته الرتيبة المقننة بالحياة الاجتماعية السلبية الروح :

يا شيخنا الملاح قلبك الجرئ كان ثابتاً . .

فما له استطير

أشار بالأصابع الملوية الأعناق نحو المشرق البعيد . .

ثم قال :

هذى جبال الملح والقصدير

فكل مركب تجيئها تدور

تحطمها الصخور

وانكبتا . . ندنو من المحظور ، لن يفلتنا المحظور

هو سندباد من نوع آخر ، على غير ما عرفنا فى الأدب الشعبى ، وغير ماعرفنا فى سابق شعر صلاح ، إنه يرتجف خوفاً ، ويمتلئ رعباً من أن تلوح له تجربة :

ندنو من المحظور — لن يفلتنا المحظور

غير أن الشاعر ينتقض فى لحظة جذل روحى ، تستخفه بشائر الوصول ، وتلوح له أفراح المغامرة :

هذى إذن جبال الملح والقصدير

وافراحاً . . نعيش فى مشارف المحظور

نموت بعد أن نذوق لحظة الرعب المرير

والتوقع المرير

وبعد آلاف الليالى من زماننا الضرير

مضمن ثقيلات الخطى على عصا التدبر البصير .

غير أن ملاحه لم يكن يصغى إلى هذه الأنشودة ، لم يكن يشاركه الفرحة ولا يشاركه الأمل :

ملاحنا أسلم سؤر الروح قبل أن نلامس الجبل
وطار قلبه من الوجل
كان سليم الجسم . . دون جرح ، دون خدش ، دون دم
حين هوت حبالنا بجسمه الضئيل نحو القاع
ولم يعش لينتصر
ولم يعش لينهزم

هذا أخيراً السندباد ، فى صورته الثانية . . يعيش سأماً ، ويموت رعباً ، ويحيا توجساً وخوفاً ، لأننا نحيا كما يقول فى زمن الحق الضائع :

هذا زمن الحق الضائع
لا يعرف فيه مقتول من قاتله ، ومتى قتله
ورؤوس الناس على جثث الحيوانات
ورؤوس الحيوانات على جثث الناس
فتحسس رأسك
فتحسس رأسك

٣ ـ السندباد فى مرحلته الثالثة عند صلاح عبد الصبور :

وتوقفنا قصيدته « الخروج » من ديوانه الثالث «أحلام الفارس القديم»[١] عند صورة ثالثة من صور الرحيل . . فرحيل السندباد رغبة فى المهاجرة ، وفى ارتياد المجهول ، وفى احتياز كنوز الغيب . .

(١) منشورات دار الآداب . بيروت ط أولى ١٩٦٤ ص ٦٩ .

. وجدناها فى المرحلة الأولى عند صلاح ، رحلة لاهثة وراء كنوز الفن ، ورغبة ملحة فى امتلاك ناصية العطاء الشعرى ، وفى المرحلة الثانية فراراً من سأم الحياة ، وتكثيفاً لما وصلت إليه حياة الفنان فى المجتمع المعاصر من تجمد ، وبعد عن الفعالية ، وفقدان الإثارة فى الأشياء . .

أما فى هذه المرحلة فيحاول صلاح ألا يجد طريقه عبر العالم الخارجى ، بل يشتق طريقه عبر عالمه النفسى ، ويرحل فى أغوار ذاته .. .

وقد رأى فى هجرة الرسول (ص) إطاراً تاريخياً مناسباً ليتحرك داخل معالمه وذكرياته ذلك السندباد الجديد ، الخارج من ماضيه ، المتجه نحو عالم آخر ، كان بمنأى عنه طوال رحلتيه السابقتين . . عالم « الانكفاء على الذات » ، وقتل الأنا القديمة التى كانت مشغولة بالعالم الخارجى ، مستهدية بالحواس عن الحدس الصوفى والتأمل فى باطن الوجود الإنسانى . :

أخرج من مدينتى ، من موطنى القديم
مطرحاً أثقال عيشى الأليم
فيها ، وتحت الثوب قد حملت سرى
دفنته ببابها ، ثم اشتملت بالسماء والنجوم

ولقد كان الرسول (ص) فى هجرته قد اتخذ من أبى بكر رفيقاً لرحلته ، وقد أمر علياً أن يبيت فى فراشه ، ليؤخر عنه طلب العيون فى الصحراء ، وأوصى أحد الأدلاء أن يكون هادياً لهما على الطريق . . أما سندبادنا المعاصر . . فلم يأمن دليلا خشية أن يضلله ، ولم يتخير واحداً من الصحاب لكى يغريه بنفسه ، ولم يغادر فى فراشه صاحباً يضلل الطلاب ، لأن من يطلبه ليس سوى

نفسه القديمة ، وما يريده ليس سوى قتل هذه النفس التى ثقلت بالانشغال بعرض الحياة عن الجوهر . .

وقد حاول صلاح أن يجسد لنا تصميمه على خوض التجربة الجديدة ، بالاستعانة بصورة امرأة لوط حين استحالت إلى حجر ، لأنها لم تستمع إلى وصية زوجها التى تلقاها عن الملكين بأن لا تنظر إلى « سدوم » وهى بين يدى الغضب الإلهى :

حجارة أكون لو نظرت للوراء

كما يستعير من متابعة سراقة للنبى (ص) ، وما جاء فى الأثر من سوخ فرسه به فى الرمال :

سوخى إذن فى الرمل سيقان الندم
لا تتبعنى نحو مهجرى . نشدتك الجحيم

ثم يعود إلى رموز الرحلة التاريخية الكبرى « هجرة الرسول » ص . فيقول :

لو مت . . عشت ما أشاء فى المدينة المنيرة
مدينة الصحو الذى يزخر بالأضـــواء
والشمس لا تفارق الظهـــيرة
أواه ، يا مـــدينتى المنيرة
مدينة الرؤى التى تشرب ضوءا

ثم يعصف به ما يعصف بعصرنا كله من الشك ، فى كل شئ ، فيعقب على تلك المدينة المنشودة :

هل أنت وهم واهم تقطعت به السبل
أم أنت حق – أم أنت حق

.. فى هذه القصيدة نجد صلاحاً قد استطاع أن يقيم تناظراً كاملا بين تجربته النفسية، وبين حكاية تاريخية شهيرة ، يحقق من خلال أحداثها المختلفة رموزاً وعناصر البناء قصيدته ، ثم يحول المضمون الكلى للقصيدة لمعنى الرحلة والرغبة فى الاكتشاف . . وبذلك يوحى لنا بشخصية السندباد . . من خلال المعطى الكلى للقصيدة شكلا ومضموناً . .

ولعل هذا يذكرنا بجيمس جويس – فى روايته الشهيرة « عوليس » – نفس الخطة الفنية . . نظير أسطورى (رحلة أوديسيوس فى الأوديسة ،ومروره بمخاطر واجتيازه عقبات) يظل متخفياً وراء الوقائع والأحداث لبطله الجديد . . الذى يرحل داخل النفس الإنسانية ، فى مدى لا يتجاوز أربعاً وعشرين ساعة . .

وقد حقق جيمس جويس بناء فنياً استفاد منه اليوت – على نحو ما أشرنا فبحث عن النظائر الأسطورية لفكره وشعوره ، ورأى فى أساطير الموت والانبعاث الواردة فى كتاب جيمس فريزر الشهير « الغصن الذهبى » . . . رأى فى تنوع أشكالها ووحدة مضمونها ، وفيما تشف عنه رموزها ، ورموز قصة الكأس المقدسة – إحدى أساطير القرون الوسطى الشهيرة – من دوران حول « الجنس والموت » النظير الذى يستطيع أن يستفيد منه فى قصيدته « الأرض الخراب » . .

وقد وجد صلاح هذا المثل بين يديه ، فالتمس فى تاريخنا ، وفيما هو ألصق بتكويننا النفسى والثقافى . . نظير قصيدته . . فكانت « الهجرة »

بكل ما لها من أبعاد فى التاريخ ، فقد قلبت ميزان القوى ، ووجهت الدعوة وجهة جديدة . .

وكان صلاح يمر بمثل هذه التجربة . . إنه يتحول من الرحيل فى العالم الخارجى ، إلى الرحيل فى عالمه النفسى . . فكان ما فى « الهجرة » من دلالة على « التحول » أقدر النظائر على الإيحاء لنا بمدلول تجربة صلاح الجديدة . .

ولعلنا من تحليل القصيدة قد استطعنا أن ندرك مدى التوفيق الذى أصابه شاعرنا فى استخدام تفاصيل الهجرة ، وأحداثها الجزئية ، واستدعاء جزئيات تاريخية وأسطورية أخرى . . ليصل من كل ذلك إلى التعبير — من خلال التجسد فى أحداث ووقائع — عن تجربته النفسية والفكرية . .

فثمة — فى القصيدة — رغبة فى الرحيل ، وألم ممض عن الانشغال بعالم الحس ، وعزم أكيد على التحول إلى عالم النفس الباطنى .

سوخى إذن فى الرمل سيقان الندم
لا تتبعينى نحو مهجرى . . نشدتك الجحيم
وانطفئى مصابيح السماء
كى لا ترى سوانح الألم
ثيابى السوداء .
إن عذاب رحلتى طهارتى
والموت فى الصحراء بعثى المقيم

فى كتاب صلاح « حياتى فى الشعر » حديث عن مرحلة تحول فكرى خطير مر بها . . وقد فصلها فى صفحات مطولة شائقة . . عبر فيها عن تجربة الفتى المعاصر المفتون بالرفض . . رفض الماضى بكل قيمه . . رفض

الدين . ورفض الإله . . على نحو ما يقول : « ولد الإنكار في نفسي . . لا أذكر كيف ترعرع حتى طلب أن يخرج . وخرج إنكاراً كأوضح الإنكار[1] » . . ثم آل أخيراً بعد أن مر بمراحل مختلفة إلى الإيمان بالدين . والإيمان بالإله : « لقد فتشت عن معبود آخر غير المجتمع . فاهتديت إلى الإنسان . وقادتني فكرة الإنسان بشمولها الزمني والمكاني إلى التفكير من جديد في الدين . وهكذا أصبحت مؤلها[2] » .

هل نقول إن قصيدة « الخروج » هي التعبير الشعري عن هذا التحول في حياة صلاح . . من الخارج إلى الداخل . . من المجتمع إلى الإنسان .

غير أن ما يهمنا هنا — بالدرجة الأولى — أن صلاحاً قد قدم لنا في قصيدته « الخروج » نموذجه الأسطوري الأثير « السندباد » وهو يتحول عن الرحلة في الخارج ، إلى الرحلة في الداخل ، ويتناول من المعارف الاستشراقية ما يشرف به على عالمه المنشود « المدينة المنيرة » — مقابل « إرم » عند السياب ونسيب عريضة و « الغاب » عند جبران وأبي ماضي ، و « يوتوبيا » عند نازك — وإن كان صلاح يساوره في رحيله وفي تطلعه بقايا من ريب عنيد في وجود هذا المرفأ الأمين :

هل أنت وهم واهم
أم أنت حق
أم أنت حق

٤ — السندباد في رحلته الثامنة : خليل حاوي :

أشرنا إلى أن مغامرة الشاعر خليل حاوي الفنية — عبر دواوينه الثلاثة —

---

(١) حياتي في الشعر ص ٨١
(٢) السابق ص ٧٦ .

كانت تحمل طابع مغامرات السندباد ، وتتقمص شخصيته ، وأن شعره كان رحلة دائمة من أجل المعرفة ، وبحثاً عن مصادر التحرر والخصب . .

وأن هذه الرحلة الشعرية قد مرت بمراحل ثلاث ، كان الديوان الثانى ، تمثل مرحلة توحد الشاعر بالمجتمع ، والمجتمع العربى على الأخص ، رافضاً التقوقع الإقليمى والعنصرى . ويتجلى أوضح ما يكون هذا التوحد فى قصيدته « السندباد فى رحلته الثامنة »[١] حيث نعرف أن السندباد حين عاد إلى بغداد ، فى ألف ليلة وليلة ، بعد رحلته السابعة ، وابتنى داراً فسيحة ، واشترى عبدانا وجوارى ، وراقت له الأحوال ، أزمع ألا يجيب هذا الهاتف الملح الذى يدوى فى أعماقه بالرحيل ، وخلد إلى السكينة ، مستعيداً مع سماره طرائف رحلته ، وما حدث له فى أثنائها من غرائب الحوادث والأخبار

غير أن السندباد ، وقد عاد إلى حياتنا متقمصاً شخصية شاعرنا ، « سمع ذات يوم عن بحارة غامروا فى دنيا لم يعرفها من قبل ، فكان أن عصف به الحنين إلى الإبحار مرة ثانية ، ومما يحكى عن السندباد كما يقول الشاعر ، فى رحلته هذه أنه راح يبحر فى دنيا ذاته[٢] » .

هى إذن رحلة فى عالم اللاوعى ، يجوس فيها الشاعر دروب نزعاته الخفية ، ويستجلى معالمه العميقة ، ومن ثم فقد يخيل إلينا أننا سنقف فى القصيدة على متناقضات عالم العقل الباطن ، ونجوس فى سراديبه المظلمة ، ونفاجأ بمفارقاته الصارخة والمزعجة . . غير أنا نجد القصيدة مثالا موفقاً لحلول الشاعر فى قلب أمته العربية ، وشفافية سماته النفسية ، ورموزه الفنية عن شخصيتها الراهنة بكل نقائصها وتطلعاتها ، وعن مكوناتها التاريخية بكل

---

(١) انظر ديوانه : الناس والريح ص ٧١ — ١١٠ .

(٢) السابق ص ٧١ .

ما كان لها من قدرة على اتصال بجوهر الوجود ، وحمل لأعباء النبوة فى شخصية نبيها العربى ، الذى مر الشاعر فى رحلته بتجارب من النقاء والتطهر تشبه تجاربه ، وكأن محمداً وهو يعانى تلك التجارب كان نموذجاً مكثفاً تتداخل فيه شخصية أمته ، فتنقى هى أيضاً وتطهر ، وتستعد لاستقبال النبوة :

لن أدعى أن ملاك الرب
ألقى خمرة بكراً وجمراً أخضر
فى جسدى المغلول بالصقيع
صفى عروقى من دم
محتقن بالغاز والسموم
عن لوح صدرى مسح الدمغات والرسوم
محو عميق موجه أرجوحة النجوم
لن أدعى ولست أدرى كيف
لا ، لعلها الجـــراح
لعله البحر ، وحف الموج والرياح
لعلها الغيبوبة البيضاء والصقيع
شدا عرقى لعروق الأرض
كان الكفن الأبيض درعاً
تحته يختمر الربيع
أعشب قلبى
نبض الزنبق فيـــه
والشراع الغض والجناح
طفل يغنى ، فى عروقى « الجهل عريان » وما يخجلنى الصباح
النبضة الأولى

ورؤيا ما اهتدت للفظ
فصبت ، أبرقت ، وارتعشت دموع
هـــل دعوة للحب هذا الصوت
والطيف الذى يلمع فى الشمس
تجسد واغترف من جسدى
خبزاً وملحاً
خمرة ونـــار
وحدى على انتظار

وهنا مزج بين المتوارث من سيرة الرسول (محمد ص) والمتوارث فى من سيرة السيد المسيح ، فقد وردت رؤيا الملاك وشقه للصدر فى كتب السيرة التى صورت طرفاً من طفولة الرسول ، ووردت العبارة الأخيرة ، فى الأناجيل عن السيد المسيح ، فيما يعرف بالعشاء الأخير ، حين ناوله تلامذته خبزاً وقال لهم : هاكم جسدى ، وناولهم خمراً ، وقال : وهاكم دمى . . .

والنغمة العذبة التى يصغى إليها الشاعر ، بعد أن عاين — عن طريق التجارب العميقة — صفاء نفسه ، وعمق رؤيته للأشياء ، تتمثل فى الدعوة إلى هذا التناول الذى سيصل الشاعر بجوهر الحقيقة ، ويجعله يحمل البشارة لأمته . . وهذا المزج بين مختلف الأرجاع التاريخية واستلهامها فنياً فى لقطة واحدة تذوب فيها الرموز المستوحاة فى نسيج واحد ، لتكون ملحاً جديداً ، أو قل إن شئت أسطورة خاصة يصطنعها الشاعر ، ويورى فيها لهب الحياة .. حتى تكاد أصولها تخفى ، مع بقاء ذلك الاستدعاء العذب لأصدائها فى النفس الإنسانية . . هو خاصة من خصائص فن شاعرنا . . نشير إليه ماضين فى

استجلاء ملامح الظاهرة التي نأخذ بتبيانها ، وهي ظاهرة التوحد بين الشاعر وأمته ، وأنه حين رحل داخل ذاته ، تكشف لنا عن سمات أمته ، وقلقها ، وتطلعاتها . عن طريق استخدام رموز أساطيرها ، ودياناتها ، واستحياء فلذات عميقة الدلالة من تاريخها . .

وقد التفت السندباد . حين وصل إلى لحظة التطهر والنقاء النفسى والاستعداد لتقبل الرسالة ، إلى النموذج المحمدى وقد أتى إليه ملاك الرب ، وشق صدره ، وأزال عنه هواجس الشيطان . . أما هو فقد عانى تجربة رهيبة حين رأى أن هذه الرحلة الاستطلاعية تفرض عليه أن يبتر بعض أعضائه . ويضحى بأجزاء من نفسه مريضة شوهاء ، وكما يعانى من تفرض عليه هذه العملية الجراحية عانى شاعرنا ، غير أنه تجلد للمحنة ، وأصر على الصمود . . ومن ثم سلخ عن نفسه ذلك الزيف الذى ورثه على حوائط داره . . من وصايا الأنبياء التى شوهتها الكهانة التى تمرغت فى ذل الجريمة والعار ، فتسلطت على العقول ، وعوقت حركة التطور فى الوطن العربى ، ثم تلك الوراثات المتنافرة . والادعاءات الكاذبة بالتجرد والنبل ، وغير ذلك من نقائص المجتمع العربى التى جسدها الشاعر من خلال الرموز الدينية والتاريخية الموفقة فى المقطع الثانى من القصيدة ، وما بلاه من ولاء منافق لهذه القيم طيلة قعوده عن المغامرة ، أو عجزه عن الاستبصار فى المقطع الثالث ، إلى أن انتزع ذلك الرواق الموبوء من داره ، وظل يطلب صحو الصبح والأمطار . . غير أن الدار ما زالت رطبة الدهاليز ، معتمة المسالك ، تعز على الترميم ، إلى أن تقوض السقف ، وانطوى الجدار فيرميهما الشاعر — جسوراً — للموج الأسود والرياح ، ثم يتهيأ للرؤيا الصادقة ، فتغلق الغيبوبة البيضاء عينيه ، وفيما يرى المبنج الصريع — وتلك حالة من حالات

الرسول حين كان يستقبل الوحى ، حيث يرتج جسده ، وينتابه ما يشبه الصرع — رأى شاعرنا :

صحراء كلس مالح بوار
تعج بالثلج وبالزهر وبالثمار
دارى التى تحطمت — تنهض من أنقاضها
تختلج الأعشاب ،
تلتم ، وتحيا قبة خضراء فى الربيـــع

غير أن ذلك لم يصبح بعد وجوداً فى عالم الواقع ، بل ما زال حلماً من أحلام الشاعر التى تراوده أثناء معاناته فى التغير والتحور النفسى ، وقبول التضحية بعد التضحية ، واكتشاف أن الأروقة هنا غثة الرائحة ، وأن الجدران والسقف هنالك واهية الدعائم ، وأن البعث الحقيقى لهذه الأمة ، يقتضى الهدم بدون هوادة . تمهيداً لبناء جديد . :

يظل شاعرنا فى رحلة المعاناة ، تراوحه الأحلام الوضيئة ، ويبنى بخياله البيت الحافل بالنبل والسعادة ، غير أنه يظل صفر اليدين فى عالم الواقع ويظل فى عذاب الطريق :

أعاين الرؤيا التى تصرعنى حيناً
فأبكى ، كيف لا أقوى على البشارة
شهران ، طال الصمت ، جفت شفتى
متى ، متى تسعفنى العبارة ؟
وطالما ثرت ، جلدت الغول والأذناب فى أرضى
بصقت السم والسباب

.. فكانت الألفاظ تجرى من فمى شلال قطعان من الذئاب
واليوم ، والرؤيا تغنى فى دمى برعشة البرق ، وصحو الصباح
بفطرة الطير التى تشتم ما فى نية الغابات والرياح
تحس ما فى رحم الفصول
تراه قبل أن يولد فى الفصول .

وأخيراً . . بعد أن احترق تجربة وتضحية ، وسالت دماه على حجارة الطريق يصل إلى رؤيا اليقين :

ما كان لى أن أحتفى بالشمس ،
لو لم أركم تغتسلون — الصبح — فى النيل وفى الأردن والفرات
من دمغة الخطيئة .
وكل جسم ربوة تجوهرت فى الشمس
ظل طيب ، بحيرة بريئة

وتلك هى بشارة الشاعر لامته التى عليها أن تعانى — فيما يرى الشاعر — لتصل إليها . . السير فى الطريق الصعب ، هدم التناقضات ، تغيير البنية المتداعية ، بناء بيت شامخ بهيج ، على أسس قوية معاصرة .. ذلك هو السبيل:

عدت إليكم شاعراً فى فمه بشارة
يقول ما يقــول
بفطرة تحس ما فى رحم الفصول
تراه قبل أن يولد فى الفصول

وهكذا تشف الرحلة فى ذات الشاعر عن معاناة مرة فى استكشاف سرائر أمته ، وما يسرى فى أعماق كيانها من وهن وتصدع . . بعيداً عن التقريرية والمباشرة والتجاء إلى الرموز التاريخية والأسطورية . :

غير أن بالقصيدة بعض هنات لغوية ، أحسب أنها تمكنت من أسلوب الشاعر لتساهل فى تلقى لغة الشعر عن الفصحى ، وثقة بالعامية اللبنانية ، التى إن أعطته هو أو إقليمه المحدود إشعاعاً .. فانها تعطى للقارئ غير اللبنانى، ارتباكاً وتعثراً ، فهى غريبة عن ذوق القارئ العربى ، وبعيدة — فى أكثر الأحيان — عن سواء الفصحى . . كقوله: وذات ليلة أرغت العتمة واجترت ضلوع السقف والجدار . . فاذا تركنا ، أرغت العتمة « كتكوين جديد لصورة شعرية إن لم يألفها الذوق فليس لديه ما يحجر على الشاعر حرية مزج العلاقات مزجاً جديداً ، فان « اجترت » هنا بمعنى ، جرت « خطأ محض . . وكقوله : دهاليزى ، وكانت رطبة منتنة سخينة ، فكيف تكون رطبة وسخينة معاً . . وقوله : حف الرياح السود يحفيه[1] » والحفيف كما نعرفه فى الاستعمال اللغوى لأوراق الشجر ، وإذا قبلنا إسناده هنا للرياح . . فما معنى يحفيه . . ومثل هذا كثير فى القصيدة. .ونخشى أن نقول إن ثقافة الشاعر اللغوية دون ثقافته الفكرية والفنية ، وتلك علة العلل فى الجيل العربى الناشئ[2] .. الذى ينسى أنه إنما يحقق مطامحه الفنية والفكرية من خلال اللغة . . وأنه مطالب — مبدئياً — بمعرفة واسعة وعميقة بأسرار التعبير فى هذه اللغة . . . وقد أشار إلى بعض هذه الأخطاء — فيما أذكر — الشاعر أحمد عبد المعطى حجازى فى نقده المبكر لهذه القصيدة ، كما أشار إلى التناقض الفادح فى تصوير المعرى فى القصيدة، بين حقيقته التاريخية المعروفة ، وموقفه الفلسفى من الحياة ، وبين الرمز به للنفور من المرأة كصورة للدنس فى القصيدة[3]..

غير أن تعثر الشاعر فى استدعاء اللفظة المناسبة حيناً ، أو استدعاء الرمز

---

(١) الأمثلة من القصيدة بديوانه « الناى والريح » ص ٨٤ ، ٨٥ .

(٢) نعنى بعد جيل رواد الشعر الحر الذين خصصناهم هنا بالدراسة .

(٣) انظر : مجلة « الآداب » العدد السادس — يونيو ١٩٦٠ .

المناسب حيناً آخر . أو التورط فى بعض التعبيرات النثرية والركيكة . لا يصل بنا إلى رفض هذا العمل الفنى كلية — وإن كان يقلل من قيمته فى نظرنا — فإلى جانب هذه العثرات توفيق — إلى حد كبير — فى المبنى الكلى للقصيدة ، ونهج واع باستخدام الرموز . والاستعانة بالتراث الشعبى العربى وغاية نبيلة من التطلع إلى حياة قومية مزدهرة . . وتوفيق فى كثير من مقاطع القصيدة ، بارتفاع نغمة الشعر ، وصفاء إيقاعه ، ونقاء لغته . وصدق تجربته ، كتصويره المركز لهذا الحلم : بعذوبته الشفافة :

فى ساحة المدينـــة
كانت خطاها
زورقاً يجئ بالمزيج
من مرج الأمواج فى الخليج
كانت خطاها تكسر الشمس
على البلور ، تسقيه الظلال الخضر والسكينة
لم يرها غيرى ترى . . فى ساحة المدينة ؟
لم ترها عين من العيون ؟
العمر لن يقول
يا ليت من سنين
ملء يدى وساعدى
أطيب ما تزهو به الفصول
فى الكرم ، والينبوع ، والحقول
العمر لن يقول
يا ليت من سنين .

* * *

وإذا كان « السندباد قد شغل شعراءنا على هذا النحو ، واستخلص منه صلاح وخليل حاوى نموذجاً فنياً ترصد من خلاله نظرة كل منهما للحياة ، وتطوراته النفسية والروحية ، بما فى ذلك من قسمات التطور الاجتماعى العام .. فان كل شاعر قد ذهب طرقاً أخرى ، بحثا عن نماذج وأقنعة نفسية عبر التراث الإنسانى بعامة ، والتراث العربى بخاصة . . وفيما يلى نعرض لبعض هذه النماذج . . استمراراً فى إيضاح هذا الملمح من ملامح استخدام الأسطورة فى شعرنا :

٤ ـ بشر الصوفى [١] : صلاح عبد الصبور :

يستمر صلاح عبر الحكايات الشعبية ، وعبر جوانب من التراث العربى .. التى تمتزج فيها الحقيقة بالخيال . . فى تلمس أقنعة نفسية لمشكلات ذاتية محيرة .

فالتاريخ ـ فيما يدلنا عليه شعره ليس مراحل للصراع بين الحرية والسلطة على نحو ما نستشف صورته من شاعر كمطران . . بل مراحل صراع بين أشواق النفس الإنسانية إلى تحقيق توافق مع الوجود وبين المعوقات التى تقف حجر عثرة دون الوصول .

ولقد جرب صلاح امتلاك السلطة . وعظمة الثروة والجاه ، من خلال قناع « الملك عجيب بن الخصيب [٢] » ودانت له ـ ظاهرياً ـ المنى . . ولكن لا وصول !

يا حفنة من الصفاء ضائعة
هل تختفين فى الجسد

---

(١) ديوان أحلام الفارس القديم « قصيدة » . مذكرات الصوفى بشر الحافى ص ١١٣ .
(٢) السابق . ص ٩٧ .

أعصره فينتفض
هل تختفين فى غيابة الكئوس

فالصفاء يظل ضائعاً . . ويسقط الملك جنب سريره فى مهانة ذليلة عاجزة عن الوصول إلى شئ . .

ومن ثم انتقل صلاح إلى صورة أخرى من سبر أغوار الحياة ، واستشفاف حقائق الأشياء ، ولعل صلاح فى شعره يعودنا أن نراوح بين وسائل الحس ، ووسائل التأمل الباطنى (فالسندباد يبحث عن الإلهام الفنى الذى يوثق صلاته بالخارج ، ثم ينكفئ داخل الذات ليتأمل عبر وجودها العميق المغلق) . . . ولذا تلمس قناع رجل صوفى شهير ، — بعد قناع الملك عجيب — جاء فى الأثر عنه :

« أبو نصر ، بشر بن الحارث ، كان قد طاب الحديث ، وسمع سماعاً كثيراً ، ثم مال إلى التصوف ، ومشى يوماً فى السوق ، فأفزعه الناس ، فخلع نعليه ، ووضعهما تحت إبطيه ، وانطلق يجرى فى الرمضاء ، فلم يدركه أحد ، وكان ذلك سنة سبع وعشرين ومائتين »[١] .

ونغمة القرار فى هذه القصيدة ، هى ذات النغمة فى القصيدة الأولى ، فقدان الإنسان لمعنى الحياة ، ولوسيلة توافقه مع الوجود ، فقدانه للشئ الذى يريد ، مع ارتطامه بأشياء لا يريدها :

تظل حقيقة فى القلب توجعــه وتضنيه
ولو جفت بحار القول لم يبحر بها خاطر
ولم ينشر شراع الظن فوق مياهها ملاح

---

(١) انظر : أحلام الفارس القديم . ص ١١٣ . و « حياتى فى الشعر » ص ١٠٢ .

وذلك أن ما نلقـــاه لا نبغـــيه

والقصيدة مكونة من خمسة مقاطع . . يفتتحها صلاح بأنشودة صوفية، تنعى على الإنسان جشعه ، وتطلعه إلى ما يتجاوز قدراته ، وعدم رضائه بالواقع المتاح ، مما أفسد الحياة ، وأصابها بالعقم :

حين فقدنا الرضا— بمـــا يريد القضا
لم تنزل الأمطار — لم تورق الأشجار

وفى الرضا بما قضى جوهر ما يريده المتصوفة من توكل تام، واستسلام لاشبهة فيه لاعتراض ، ينم عن إيمان كامل . . تمناه عمر قبلا ، حين قال : « اللهم ارزقنا إيماناً كايمان العجائز » فيه بساطة وتلقائية واستسلام ، وبفقد هذا الرضا فقدنا جوهر اليقين ، فكانت الكارثة :

تشوهت أجنة الحبالى فى البطـــون
الشعر ينمو فى مغاور العيـــــــــون
والذقن معقـــــــود على الجبـــين
جيل من الشياطين — جيل من الشياطين

وفى المقطع الثانى يستدرجنا صلاح إلى مصدر ما يشكل مواقف هذا الشيخ الصوفى من الحياة . . وغضبته على عدم الرضا بما قضى . . فليس مصدر ذلك أن الواقع جميل ومريح ومقنع ، ولكن مصدره ألا فائدة فى شئ ، على مثل هذا التخليط والفساد خلقت الدنيا ، ووجد الإنسان ، ولا ثمرة للرفض . . فخير أن « يقف » الإنسان عن كل شئ . . وأن يعطل جميع حواسه . . السمع والنظر واللمس والكلام . .

وقد تكون الريبة فى معطيات الحواس مفهومة ومسوغة، ولكن الكلام،

كيف نعطله ، كيف لا نجد فيه طريقة للوصول ، وهو أداة الفكر . .

فى المقطع الثالث يستدرك شيخنا الصوفى على ما قد يثار من اعتراض على عودته إلى الصمت . . بتقرير حقيقة عميقة هى أن الكلام عاجز عن الوصول إلى الحقيقة لقصور فى طبيعته ، وأن ما نخاله من إيضاح لفكرة ليس إلا تجميداً لها ، وما نخاله من الوصول بالحوار إلى موقف ليس إلا عثرة تكاد تميتنا . . فالإنسانية إلى الآن ، برغم مرور آلاف السنين منذ اكتشاف الكلام ، لم تصل إلى معرفة شئ يقينى ، ولم تتفق على تعريف البدهيات فضلا عن مواضع الاختلاف الكثيرة . . ففيما تثيره الأديان من حوار حول أشياء بسيطة . . تختلف فيها اختلافاً مروعاً ، وفيما يدور بين الفلاسفة من حوار على الأوليات ، تتنازع فيه تنازعاً لا التقاء فيه . . وفيما يدور من جدل حول أبسط الأشياء وأيسرها . . كل ذلك يقفنا على حقيقة رهيبة . . هى أن الألفاظ لم تصل بالإنسان إلى يقين ما :

ولأنك لا تدرى معنى الألفاظ
فأنت تناجزنى بالألفاظ
اللفظ حجر — اللفظ منية
فاذا ركبت كلاماً فوق كلام
من بينهما استولدت كلام
لرأيت الدنيا مولوداً بشعاً
وتمنيت الموت
أرجوك . . الصمت . . الصمت

ويكون التعبير عن فساد الكون — فى المقطع الرابع — قد تدرجت إليه القصيدة تدرجاً طبيعياً :

تعالى الله هذا الكون لا يصلحه شئ
فأين الموت ، أين الموت ،أين الموت

وبرغم ما يعترى هذا الشيخ المتصوف من ريبة فى بنية الكون ذاته : ما زالت هناك أصوات تنظر إلى الحياة فى تفاؤل . . ومن هؤلاء الشيخ « حسام الدين » الذى تلقى عليه بشر آداب الطريق ، وهو يستحثه للنزول إلى السوق ، والنظر إلى الإنسان عن قرب . . ليتعاطف معه ، ويرى – ثمة – فى حياته منافذ للبشر والإيناس . .

ويطيع بشر شيخه ؛ ولكن ما إن ينزل إلى السوق حتى يجد نفسه فى غابة ؛ كل يحاول أن يقبض على عنق الآخر (الأفعى والكركى والثعلب والكلب والفهد)

يا شيخى بسام الدين

قل لى : أين الإنسان . . الإنسان !

ما زال الشيخ بسام الدين متفائلا ، فان لم تجد الحياة بعد بالإنسان ، فستجود به بعد حين :

« اصبر . . سيجئ . . سيهل على الدنيا ركبه »

لقد فات الأوان فيما يرى بشر ، فلم يعد ثمة مدى للأمنيات الطيبة ، لقد أصبحنا فى المرحلة التى تلى « الزمن » :

يا شيخى الطيب
هل تدرى فى أى الأيام نعيش
هذا اليوم الموبوء هو اليوم الثامن

من أيام الأسبوع الخامس
فى الشهر الثالث عشر
الإنسان . . الإنسان . . عبر
من أعوام
ومضى لم يعرفه بشر
حفر الحصباء ونـــام
وتغطى بالآلام

فى هاتين القصيدتين يستلهم صلاح روح التاريخ ، وروح التراث الشعبى ، ويستشف ملامح الانسان المعاصر ، فى قلقه وفى تشاؤمه ، من شذرة هنا وشذرة هناك ولكنها شذرة عميقة الدلالة على قلق الانسان وتشوفه ، وفزعه من فساد بنية الحياة الانسانية ، بل بنية الكون جميعه . . وهو يطور هذه الشذرات بما يصطنع حولها من أحداث ،وما يفجر داخلها من مواقف ، وأزمات نفسية حادة . . ليتم لنا الاحساس بنفسية الشاعر ، وما يضطرم فيها من قلق وتشوف ، وما يضطلع به من عبء التجارب الحسية والروحية ، وما ينطوى عليه من إحساس بخواء الحياة وعشوائية الوجود . .

ولعل صلاحا قد استطاع — عن طريق الحوار الداخلى فى القصيدة ، والحوار النفسى للشخصية الرئيسية فى كل من القصيدتين ، وتقديم المشاعر والأفكار فى صور تجسيدية كما جسد أحلام عجيب بن الخصيب وهو فى غيبوبة الخدر ، وجسد رؤية بشر للانسان فى السوق — واستطاع أن يستغل منجزات التحليل النفسى فى كشف طبيعة التداعيات النفسية فى تصويره

للأحلام المشوشة عند الملك عجيب بن الخصيب[1] . .

شممت خلطة البهار ، ثم غصت فى البحار
حين رأيت رأى العين طائراً برأس قرد
وحينما أراد أن يقول كلمة نهق
كان له ذيل حمار

* * *

رأيت فى المنام أننى أقود عربة
تجرها ست من المهارى
تجوب بى الوديان والصحارى
وفجأة تحولت خيولها قطاطا
تمشى إلى الوراء وجهها ، عيونها تبص لى شراراً
ثم غدت عيونها نجوما
هذا النجم . . النجم القطبى
الدب القطبى الأبيض
صارت نعطى دبه
يخطو نحوى الدب القطبى ليأكلنى
أو يأخذنى ليعلقنى فى فكــــه

استطاع صلاح بهذه الوسائل الفنية أن يحقق هدفين :

(١) كتب هذا التحليل قبل أن يصدر لصلاح كتابه « حياتى فى الشعر » كما كنا قد انجزنا لهذه الرسالة كل مايخص شعر صلاح . . وقد وجدنا فى هذا الكتاب تعضيدا لوجهة نظرنا ، من زاوية رؤية الشاعر لعمله ، فى بعض ما تناولنا ، من شعره . . وإزاء هذه القصيدة أشار صلاح إلى أن الصور فى هذا الحلم تتبع منهجا من التداعى اللفظى والمعنوى معا ، وهو منهج فرويد فى كتابه الكبير « تفسير الأحلام » — انظر : حياتى فى الشعر ص ١٠٢ .

١ — أن نعيش فى قصيدته داخل القناع التاريخى والصوفى الذى اختاره ، فنعيش فى بيئته وفى ملابساته ، وفى ملامحه النفسية .

٢ — أن نستشف — عبر هذا القناع — آراء الشاعر واتجاهاته . .

نماذج أسطورية لدى البياتى :

ألمت شخوص الحلاج والخيام والمعرى بشعر البياتى من قبل[1] . . وكأنما كانت تراوحه أقاصيص حياتهم ومغامراتهم فى سبيل المعرفة ، وسبر أغوار الحياة ، ورفض المهانة والاذلال للانسان ، فمنذ دواوينه الباكرة يتخذ من الاشارة إليهم تذكيرا بحياتهم .

إلى أن أحتشد البياتى — أخيراً — لكتابة أعمال مستقلة ، تتكون من عدد من المقطوعات المتشابكة التى تتضافر على رسم شخصية كاملة . . وها هنا نعرض لقصيدتيه عن الحلاج وأبى العلاء ففيهما يتضح فنه الشعرى فى استخدام مثل هذه الشخصيات فى أعمال شعرية . . كما تتضح فلسفته التى عرضنا لها من قبل ، وهى العثور على القناع الذى يعبر من خلاله عن المتناهى واللامتناهى . .

٣ — الحلاج[2] : و « عذاب الحلاج » قصيدة ذات مقطوعات خمس من ديوانه « سفر الفقر والثورة »[3] . .

وقد أشرنا من قبل إلى أن شعراء مدرسة الشعر الحر يمزجون فيما يستخدمون من رموز ونماذج أسطورية الذات بالموضوع . . فليس ثمة فى شعرهم موضوع أسطورى ، يصوغونه شعرا على نحو ما فعل شعراء

---

(١) قبل دواوينه الأخيرة (سفر الفقر والثورة ، الذى يأتى ولا يأتى الموت فى الحياة) وقد ورد سابقاً التوضيح الفنى لهذه التفرقة . انظر : « أشعار فى المنفى » ص ١٥ ، ٦٥ .

(٢) الرقم مسلسل مع النماذج السابقة . السندباد وبشر بن الحارث الصوفى .

(٣) ص ٩ — ٣٠

المدارس السابقة . . بل هناك رمز شعرى تتواصل فيه القسمات النفسية والفكرية ، بين وجوده الحقيقى فى التاريخ أو فى الأسطورة . وبين الوجود الخاص للشاعر . . فثمة صفات من هنا ومن هناك تجدل أو تصهر فى عمل شعرى موحد . .

ولقد كانت أهم ملامح الحلاج التى صيغت منها قصيدة البياتى هى : الثورة على السلطة الغاشمة ، والتعاطف مع الفقراء ومسلوبى الحقوق . . ثم ملامح عامة من أحداث حياته . . ولعل أهم ماحدث للحلاج فى حياته حقيقة هو تلك النهاية الفاجعة بصلبه فى بغداد بعد اثارة الجماهير عليه . .

ولقد حاول البياتى أن يضفر من هذه القسمات مع قسمات أخرى من حياته ، وتجربته الذاتية ، وجوداً فنياً لا ينتمى إلى زمن معين . . حتى لاتقف الحدود البيئية دون هذا التواصل المقصود بين الحلاج كقناع ، والبياتى كشاعر ؛ يتحدث عن نفسه فى الحقيقة من بعد موضوعى . .

وفى المقطع الأول من القصيدة « المريد » يلتقى الشاعر بالحلاج . . ويدور حوار :

سقطت فى العتمة والفراغ
تلطخت روحك بالأصباغ
شربت من آبـــارهم
أصابـــك الـــدوار
تلوثت يداك بالحبر وبالغبار
وها أنا أراك عاكفا على رماد هـــذى النار
صمتك : بيت العنكبوت ، تاجك الصبار

هل هو موجه من البياتى للحلاج . . يصوره لنا فى إحدى مراحل حياته وقد انغمس فى المشاركة الاجتماعية (شربت من آبارهم) فسقط فى هوة من الفراغ . وأصيبت روحه بالحيرة والتشعث . . لفساد بنية المجتمع ، واستشراء الشر . فى نظمه وعلاقاته . . ؟ . . أم هو خطاب من الحلاج للبياتى ، وقد هادن البياتى فى بعض مراحل حياته المجتمع الرجعى ثم فر نادما ؟ . .

تلك هى الحيرة الأولى التى تعترى القارىء لأن بقية المقطع لاينهى هذه الحيرة : بل يزيدها غموضا وتشعبا :

ياناحرا ناقتـه للجـــار
طرقت بابى بعد أن نام المغنى
بعد أن تحطم القيثـــار
من أين لى ؟ . . وأنت فى الحضرة تستجـــــلى
وأين أنتهى ؟ . . وأنت فى بداية انتهـــــاء
موعدنا الحشر فلا تفض ختم كلمات الريح فوق الماء
ولا تمس ضرع هـــذى العـــنزة الجرباء
فباطن الاشياء ظاهـــرها — فظن ماتشـــاء
من أين لى ؟ . . ونارهم فى أبد الصحـــــراء
تراقصـــت وانطفـات
وها أنـــا أراك فى ضراعـــــة البـــــكاء
فى هيـــكل النور غريقاً ، صامتاً ، تـــكلم المساء

إذا كان الحلاج هو المخاطب هنا لأننا نعرف من سياق القصيدة أنه هو الذى نحر ناقته للجار ، فقد ورد فى المقطع الثانى وهو حديث الحلاج.

مع نفسه . أو مع المساء – كما تشير نهاية هذا المقطع (فناقتى نحرتها) وهو المخاطب بقوله : « وأنت فى الحضرة تستجلى – لأن ذلك من شارات الصوفية . . والحضرة عندهم مجلس الذكر . أو خلوة التأمل والتعبد ، ومحاولة الاستجلاء للذات العلية . . فكيف يوجه الخطاب للحلاج :

طرقت بابى بعـــد أن نـــام المغـــنى
بعـــــد أن تحـــــطم القيثــــــار
من أين لى ؟ وانت فى الحضرة تستجــــلى
وأين أنتهى ؟ وأنت فى بدايـــــة انتهــــاء

فهل كان الحلاج يريد أن يستمد شيئاً من تعاليم البياتى ، ومثله فقال له : لقد جئت بعد فوات الأوان . فقد نام المغنى ، وتحطم القيثار . . فمن أين لى . . أن أمدك ببعض التعاليم . أو الخبرات أو المثل ، وأنت فى حضرة الاله تستجلى أسرار ذاته العلية . .

وقد نرى أنه طرق بابه ليملى عليه بحياته وتضحيته من أجل الفكر ، ومن أجل المجتمع ، لحظة أن كان البياتى فى أمس الحاجة إلى مدد خارجى . . بعد أن نام المغنى وتحطم القيثار . . ويكون الخطاب بذلك موجهاً من البياتى للحلاج ، بينما كان موجهاً فى الأبيات الأولى التى تصف حيرة الروح ، وسقوطها فى هوة الفراغ بعد أن اتصلت أو هادنت فساد الحياة الاجتماعية من الحلاج للبياتى . .

فما هى الرسالة التى أدلى بها الحلاج للبياتى ، لقد قرأنا بعد ذلك . . .

موعدنا الحشر فلا تفض ختم كلمات الريح فوق الماء
ولاتمس ضرع هذى العنزة الجـــــرباء . . الخ . .

وفى هذه الكلمات نذير بالاستسلام . وترك كل الأختام مغلقة كما هى . فلن يبلغ الانسان شيئاً فى سعيه المتواصل ، فخير له ألا يمترى ضرع العنزة شيئاً ؛ فالحياة مجدبة وقاحلة (جرباء) . . وباطن الأشياء كظاهرها . . عقم فى عقم . .

فهل هذه رسالة ثورية . .

ثم تستمر الابيات فى ذكر نار قد تراقصت قديما وانطفأت ، وذكر نور مضىء ، يغمر فى هيكله متأملا ، صامتاً . يكلم المساء . .

وواضح أن الشاعر يصـور الحـلاج فى قوله :

وها أنـا أراك فى ضراعـة البـكاء

فى هيـكل النور غريقا ، صامتاً ، تكلم المساء

لأن القصيدة بعد ذلك تسلم لتصوير حياة الحلاج فى مناح متعددة سنعرض لها . .

غير أن الأبيات السابقة تثير الحيرة . . فكون البياتى قد انطفأت ناره ، مقبول . ولكن تصديره لهذا المعنى بقوله : من أين لى . . غامض الدلالة ، لأن أحداً لم يطلب منه شيئاً ، ولأنه لايتصور أن الحلاج جاء ليستهدى به . . ولأن الحلاج من خلال المقطوعة لايحمل رسالة ، إلا إذا افترضنا أن قوله : موعدنا الحشر . . إلى آخر ماذكرنا . . هى رسالة الحلاج إلى الشاعر . . وتلك رسالة لاتمت إلى الثورة بسبب ، فهى كما عرضناها تنبىء عن العقم ، وتنهى عن التساؤل . . وبعيد أيضاً أن يكون الشاعر قد أراد أن تكون موجهة منه إلى الحلاج . . ففضلا عن خواء محتواها فانه ليس من طبيعة الأشياء أن يملى البياتى فى تلك اللهجة الآمرة الحازمة على الحلاج . . وهو قد أتى به من بطون التاريخ ليتلقى عليه ، وليتقنع وراء مثله العظيم . .

هذه هى الحيرة التى اعترتنا فى مطالعة هذا الجزء من القصيدة : وقد قلبناها على جميع وجوهها ، دون أن تستوى على أى وجه . .

فى المقاطع التالية يستوى وجه القصيدة . . فهى حديث للحلاج عن تجربته الثورية ، فى مجتمع تأكل خبز الجياع الكادحين فيه زمر الذئاب :

ما أحسن الليل إذا ما انطفأ المصباح
وأكلت خبز الجياع الكادحين زمر الذئاب
وصائدوا الذباب
وخربت حديقة الصباح
السحب السوداء ، والأمطار ، والرياح
وأوحش الخريف فوق هذه الهضاب

بينما تدفع به مواجده الدينية إلى التعاطف مع الفقراء ، والدفاع عن حقوقهم . . ويمتزج فى تكوينه الدينى بالثائر :

يامسكرى بحبه
معذبى بقربه
يامغلق الأبواب
الفقراء منحونى هذه الأسمال
وهذه الأقوال
فمد لى يديك عبر سنوات الموت والحصار
والصمت والبحث عن الجذور والآبار

وكما كان تيرزياس فى الأرض الخراب يحكى ما يرى ، ويضع أمامنا صورة من فساد المجتمع ، واضمحلال قيمه . . يحدثنا الحلاج فى المقطع

الثالث (فسيفساء) عمن آثروا أن يكون وجودهم نقشا عالقا بحواشي السلطة ، ضائعين في أحلام القرب من الحماية والرفاهية والجاه ، عن التماس تحقيق أصيل لوجودهم :

مهـــرج السلطـــان
كان — وياما كــــان
يداعب الأوتار يمشي فوق حد السيف والدخـــان
يرقص فوق الحبل ، يأكل الزجاج ، ينثني مغنيا سكران

كان يحب ابنــــــة السلطـــــــان
يحيـــا على ضفاف نهـــر صوتها ، وصمتها . .
لكنهـــا ماتت ، كما الفراشـــة البيضاء في الحقـــول
تمـــوت في الأفول
فجن بعـــد موتهـــا
ولاذ بالصمـــــت . .

فهؤلاء سرعان مايذوى وجودهم ، لأن ما تعلقوا به سرعان مايموت . . فوجودهم هش كما الفراشة البيضاء في الحقول . .

وفي المقطع التالي ينتقل الحلاج من التعاطف مع الفقراء ، ومن مجرد شهود الخلل الاجتماعي ، إلى الثورة على مصدر الظلم والفساد « السلطان » وعندئذ يبلغ من الشعور بالراحة النفسية غايتها . . حيث يحس باندماج الكل في واحد ، المجتمع والثائر ، الفكر والعمل . . داخل الانسان وخارجه . . ولم يكن بد حين يتحد الثائر الحر بآمال أمته وأحلامها ، ويصبح تجسيداً حياً ،

من أن تثور ثائرة الظلم ، وأن تشهد الحياة محاكمة الحلاج ، مثلما شهدت محاكمة سقراط والمسيح قبله ؛ وابن رشد وجاليليو بعده :

بحت بكلمتين للسلطان
قلت له : جبـــــان
قلت لكلب الصيد كلمتين
ونمت ليلتـــــــين
حلمت فيهما بأنى لم أعد لفظين
توحدت ، تعانقت ، وباركت — أنت أنا
تعاستى ووحشتى ، وضج فى خرائب المدينة الفقراء إخوتى
يبكون ، فاستيقظت مذعوراً على وقع خطا الزمان
ولم أجد إلا شهود الزور والسلـــــــطان

وبهذا التواصل بين شخصيات كل الثائرين — فى إحساس شاعرنا — ينهى هذا المقطع بكلمات توحى لنا بصورة المسيح على الصليب :

قتلتنى ، هجرتنى ، نسيتنى
حكمت بالموت على قبل ألف عام
وها أنـــا أنـــــام
منتظرا فجر خلاصى ، ساعة الاعدام

وفى المقطع الخامس تظل القصيدة فى تصاعدها نحو الذروة . . فيصور الشاعر خواطر « الحلاج » على الصليب ، وهى خواطر موصولة بحياة المسيح وكلماته ، كما اتصلت حياة الحلاج بالمسيح على ضرب من التشابه فى موقف المجتمع من كل منهما ، وفى نهاية كل منهما مصلوبا مهانا . .

هنا يتذكر الحلاج نعمة ربه ، حين أمده بحبه ، وأنار عينيه إلى طريقه ، ووثق به محبة الفقراء ، وأبناء السبيل . .

وينهى الشاعر قصيدته بنبوءة البعث التى يتحرك من خلالها كل الثوار .: فقد أصبح الحلاج حراً من ردائه الجسدى ، بعد أن قطعوا أوصاله ، وأحرقوها ، ونثروا رمادها فى الريح . غافلين عن أن هذا الرماد سيتغلغل فى باطن التربة . ليغذى ربيع المستقبل الانسانى (تواصل مع اسطورة تموز) :

أوصال جسمى أصبحت سماد
فى غابة الرمـــاد
ستكبر الغــابة ، يا معانـقى
وعاشـــــــقى
ستكبر الأشـــــــــجار
سنلتقى بعد غد فى هيكل الأنوار
فالزيت فى المصباح لن يجف
والوعـــــد لن يفوت
والجرح لن يبرأ ، والبذرة لن تموت

ولعل هذه القصيدة تحمل ذات المضمون الذى تشف عنه قصيدة « البعث » للشاعر كيلانى حسن سند — وقد عرضنا لها سابقاً — والمقارنة بين القصيدتين فرصة لادراك ما يمنحه هذا البناء المركب المتدرج من موقف التفكر فى الذات وفى المجتمع إلى موقف الفعل ثم موقف المحاكمة والتطلع إلى المقبل الانسانى . . من عمق دلالته ، وما ينطوى عليه من قدرة فنية ، وخيال خلاق . . فهو يرى « المصلوب » فى أبعاد متعددة ، وفى

مستويات مختلفة ، وفى مراحل من التجربة والمعاناة . متنوعة تثرى فنه ومضمونه . . وتتطلب جهداً وفكراً واقتداراً فنياً . .

غير صورة المصلوب عند سند التى تنصب فى قالب واحد ، أشبه ما يكون بتوهج عاطفة واحدة فى مقطع غنائى . . ومع أن الشاعر سند — على نحو ما فصلنا — حاول أن يثرى قصيدته بالاستمدادات المختلفة . . إلا أن اختياره الشكل الغنائى البسيط أضفى على قصيدته شيئاً من الخطابية التى تثير الحماسة والانفعال . ولكنها لا تبعث على مثل هذا التأمل العميق الذى تأخذ نابه قصيدة البياتى بتشعب مناحيها ، ورحابة أبعادها ، وتركب بنائها . .

٤ — أبو العلاء : لم تكن محنة أبى العلاء فى عاهته ، فقد شهدت الحياة مدى عصورها آلافا من الممتحنين بهذه الآفة ، فلم تصنع منهم فلاسفة ، ولم تصنع ثواراً . . بل كانت محنته فى الحقيقة هى المجتمع الذى تستشرى فيه مأساة الأخلاق ، ومأساة الظلم ، نتيجة لخلل فى تركيبه ، وفقدان الأسس الصالحة لبناء اجتماعى قويم . . على نحو ماقال فى إحدى لزومياته :(١)

مل المقـام فكم أعاشر أمـــة أمرت بغـير صلاحها أمراؤها
ظلموا الرعية واستجازوا كيدها فعدوا مصالحها وهم أجراؤها
فرقا شعـــرت بانهـا لا تقتنى خـــيراً وأن شرارها شعـــراؤها

وقوله :

ماخص مصرا وبأ وحـــدها بل كائن فى كـل أرض وبأ

وهو فهم عميق لعلة الفساد الاجتماعى ، ولحقيقة العلاقة بين الحكام

---

(١) لزوم ما يلزم — شرح وتحقيق إبراهيم الابيارى . ج ١ ط وزارة التربية ١٩٥٩ ص ١١٤ ، ١١٥ ، وص ١٩٣ .

والأمة ، — على نحو يعتبر متقدما على نظرية العقد الاجتماعى الشهيرة لروسو ، والتى مهدت للثورة الفرنسية إعلانها عن شعارها الثلاثى — حين يقرر أبو العلاء أن الحاكمين ما هم إلا أجراء للأمة ، بكل ما يحمله هذا المفهوم من ضرورة سيطرة الأمة على أعمالهم ، ورقابتها عليهم ، وحقها الدائم المتجدد فى تغييرهم . .

ولم تكن هناك — أمام أبى العلاء — أرض مثالية (مدينة فاضلة) . . فى كل المجتمعات الانسانية ، وفى كل الأوطان وباء متغلغل فى طبيعة العلاقات الانسانية يشيع فيها الفساد ، والتحلل ، والشر . .

ولم يكن الشعراء — وهم حملة أمانة الفكر والشعور — بأقل من كل الطوائف شراً ونكراً فى ذلك الزمان . . فقد آثروا المركب السهل وساروا فى حاشية السلاطين والولاة . .

وبقى أبو العلاء فردا فى زمانه ، رافضا لهذا المجتمع البغيض بكل نظمه ومثله وعقائده . .

ذلك هو المحور الذى ارتكز عليه شاعرنا فى القناع الثانى من ديوانه « سفر الفقر والثورة »[1] ، تاركاً البعد الثانى فى فلسفة أبى العلاء التى تشف عنها مجموعة أشعاره ، وبخاصة قصيدته الشهيرة .

تعب كلها الحياة فما أعجب إلا   من راغب فى ازديـــاد

وبيته الشهير :

هذا جناه أبى عـــلى   وما جنيت عـلى أحـــد

(١) قصيدة « محنة أبى العلاء » ص ٤١ — ٧٣ .

مما تجعل منه رافضاً للحياة ذاتها ، مقراً بعبث الوجود ، وضرورة الوقوف فى وجه استمراره . أو ضرورة « العدم » : .

ولا ريب أن هذا الملمح العلائى ضار بطبيعة فكرنا العربى المعاصر الذى يرفض التشاؤم واليأس ، ويتبنى شعارات الثورة والعمل ، ويؤمن بمستقبل أفضل للانسان . ؟

ومن ثم — وجرياً على نهج الاستفادة الرشيدة من التراث ، واستدعائه كأقنعة تتحرك داخلها أمنيات الشاعر المعاصر ، وتطلعات جيله ، وقضايا مجتمعه — كان على البياتى أن يقص أجنحة الملامح التى لاتصل به إلى غايته ، وأن يبرز الدلالة التى يستطيع أن يتحرك بها . . والتى — من أجلها — قد استدعى هذا النموذج التراثى — تاريخياً أو أسطوريا — للحياة . .

ومن آصل ملامح الرمز الفنى فى هذا المجال ان يجتاز تخوم الزمن — على نحو ما رأينا من رؤيا الزمن فى الأساطير الانسانية الأولى — فأبعاد الزمن المعروفة من ماض وحاضر ومستقبل ترى بنظرة كلية . . ولهذا لن نجد أبا العلاء — هنا — محاصراً فى بيئته وعصره ، بقدر مانجده جائلا فى كل العصور ، متشحا بذكريات تعمق قيمته الرمزية فى الوجدان . . فقد نطالع لمحة فى سياق تأملاته عن لوركا : « لوركا ونور العالم الأبيض فى الأكفان ».. فنختلج دهشا أو استنكاراً لبعد الشقة بين المعرى ولوركا إذا نظرنا إلى المعرى فى إطاره التاريخى . . بينما نجدها طبيعية فى إطار شخصيته الرمزية الأسطورية التى تتمتع برؤية واحدة للوجود مكتملا . . أو تتحرك فى ظلال الحضور الدائم للوجود . . فهى شاهدة على عصرها — بقدر ما تعطينا من ملامح هذا العصر — وهى شاهدة على كل العصور ، بقدرما يتخلل تكوينها من عناصر أبدية ، ومتكررة فى كل العصور . أو عناصر من الزمن « المقبل »

بالنسبة لها تاريخيا . . لأنها تراه كما ترى الماضى — أيضاً — فى حالة « حضور » . .

وفى ظل هذا الاطار المرن يتحرك الشاعر من خلالها ، مرئياً حينا ، وغير مرئى حينا آخر . ومشتبكا معها فى حوار ، أو معلقاً على حدث ، وقد نرى فى بعض هذا إخلالا بموضوعية البناء الفنى . . وقد نرى فيه استحداثا لشكل جديد يصلح أن يكون إطاراً لحاجة الذات المعاصرة إلى أن تمتزج بالموضوع ، أى حاجة الانسان إلى الالتحام بالوجود ، واحساسه بالوحدة العامة التى تشمل الانسان والكون . . وبخاصة ونحن مازلنا فى إطار القصيدة الغنائية ، وان كانت قد ذهبت إلى الابتعاد عن بساطة الشكل أشواطاً ، وتركبت من حركات متعددة ، ودخلت فيها عناصر الرؤية والحوار والحديث النفسى ، وتواصل الواقع بالحلم ، وامتزاج الزمن بوحداته الثلاث ، واتساع رقعة المكان . .

والأمر راجع — أولا وأخيراً — إلى الاحساس . . فقد يحس المتلقى بالقصيدة من خلال بؤرتها التاريخية ؛ أو من خلال حياة « النموذج » كوجود مستقل ؛ فيخدش هذا الاستقلال بروز الطابع الشخصى ، ويضر بموضوعية البناء الفنى أن يتدخل الشاعر بالتعليق أو التفسير . . على نحو ما فعل البياتى فى المقطع « سقط الزند » حين عرض لتكاثر الشعراء الادعياء المنافقين على مجلس السلطان . . بينما المعرى رافضا ، منعزلا ، وحيداً . . فوجه البياتى الخطاب إليه :

كان زمانا داعراً ياسيدى . . كان بلا ضفاف
الشعراء غرقوا فيه وما كانوا سوى خراف
وكنت أنت بينهم عراف

وكنت فى مأدبــة اللئـــــام

شاهد عصر ســــاده الظلام . .

وقد يحس المتلقى بالمعرى من خلال ما أشرنا إليه من ديمومة حضوره فى كل العصور ، فلا يرى ضيرا فى أن يصاحبه الشاعر . . محاوراً حينا أو معلقاً حينا آخر . .

والقصيدة — بعد — مكونة من عشرة مقاطع : فارس النحاس — العباءة والخنجر — المغنى والأمير — سقط الزند — حسرة فى بغداد —قبر المعرة — لزومية — لتكن الحياة عادلة — الضفادع — ولكن الأرض تدور .

فى « فارس النحاس » نلمس ما يروع المعرى من جمود الحياة وعشوائيتها ، ووقوع بينونة بينها وبين حيوية الطبيعة ، الحافلة بالغناء والضوء :

لمن تغنى هذه الجنــادب

لمن تضىء هذه الكواكب

لمن تدق هذه الأجراس

وأين يمضى الناس

هذا بلا أمس ، وهذا غده قيثارة خرساء

داعبها فانقطعت أوتارها ، ولاذ بالصهباء

وذا بلا وجه ، بلا مدينة ، وذا بلا قنــاع

أشعل فى الهشيم ناراً ، وانتهى الصراع

اخفاق فى المسعى ، وضيق فى الافق ، وفقدان لكل ما يميز الانسان ويجعل له بين الكائنات « سيرورة » فريدة ، بين من فقد ملامحه ، أو

فقد انتماءه ، أو أنهى صراعه وشيكاً مع الحياة . فسقط فى هوة العدمية والجمود . . أو فقد القدرة على الجسارة والاكتشاف .

وذا بــــــلا شراع
أبحر حــــول بيته وعاد
حيـــــاته رمـــاد
وليـــــله سهـــاد
يامـــــوت يانعـــاس
لوركا ونور العالم الأبيض فى الأكفان
وفارس النحــــــــاس
فى ســـاحة المدينــــة
تجـــــــلده الريـــــاح
تنوشـــــــــه الرمـــاح

ثم تنتهى المقطوعة الأولى بالتفاتة المعرى إلى الأب ، وهى إشارة إلى بيت المعرى الشهير (هذا جناه أبى على) . . غير أن هذه الالتفاته يحوطها شىء من الغموض حين يقول : —

سيصبح الصمت رهيباً عندما أكسر عند قدميك الاناء . .

والاناء رمز معروف للجسد . . ومعنى ذلك انه هو الوحيد — ضمن اللوحة السابقة المليئة بالجمود — شارة الحياة ونبضها . . وانه عندما يموت سيسود الحياة صمت تام لا نأمة فيه لحى . . فالجميع كما شاهدناهم مجموعة من النماذج القاصرة والميتة . .

وعند هذا نجد هذه الالتفاتة تزيد فى تأكيد المعنى الذى عرضته فى

الأبيات السابقة ، وهو التعبير عن احساس المعرى بجمود الحياة وثقلها ، وتحرك الناس على صفحتها كالدمى ، أمام تمثال تتجسد فيه استحالة الحياة إلى شيء جامد ومتحجر ، فارس النحاس فى ساحة المدينة . .

غير أنا نقرأ بعد ذلك :

مت . . ومازال حياً أنت والريح تبكى ،
تهز البيت فى المســـاء
حرمتنى من نعمـــة الضياء
علمتنى ثقل غياب الكلمات ، وعذاب الصمت والبكاء
الشارع الميت غطى وجهه الصقيع
والباب أغلقه إلى الأبـــــد
ثلاثة منها أطل فى غـــد عليك
مقبلا يديـــك
لزوم بيتى ، وعماى ، واشتعال الروح فى الجسد . .

وهنا نحار فبعد أن فهمنا أن الصمت سيصبح تاما ورهيباً عندما يموت المعرى . . نجد كلمة « مت » — وهى مشكلة بضمير المتكلم فى الديوان — ولنفترض انها موجهة إلى الاب . والتشكيل الطباعى خطأ . . فهى تحمل ضمير المخاطب لا المتكلم . . ومعنى ذلك أنه يحس بامتداد الماضى ، ووطأة ظله على وجوده الخاص . . فهو ما زال حياً فى مناحة حياته هو والريح التى تبكى ، وتهز البيت فى المساء . . فمازال الماضى يحاول أن يعصف به ، ويهزد عالم سكونه النفسى فى المساء . . فالأب جان والماضى بغيض : (حرمتنى من نعمة الضياء) وهى محاولة للرمز بعمى العينين لحيرة فى الحياة كأنها العمى . . يفقد معها الانسان كل وسيلة للمعرفة والاستبصار . .

غير أن الصفة التالية تناقض هذا ، وتنسب للأب أو للماضى شيئاً عظيما :

علمتنى ثقل غياب الكلمات ، وعذاب الصمت ، والبكاء . . ،

ومعنى غياب الكلمات الحرمان من الحرية ، ومن التعبير عن الفكر والحق والعدالة . . ومعنى ان نتعلم ثقل غياب الحرية . . أن نتعلم الثورة على الظلم ، وألا نستكين لهذا الجو الثقيل المحروم من حقوق التعبير . . وهو درس عظيم . . لأنه بداية التمرد . . وطريق الصديقين والشهداء ، فى سبيل صنع حياة جديدة لاتغيب عنها الكلمات . . فكيف يتفق ذلك مع حرمانه من نعمة الضياء ، فى هذا التجاور بين صفتين احداهما تدين الماضى ، والاخرى تمجده . . مما يحير القارىء ، ويرقعه فى اللبس والغموض . .

ثم يستمر البياتى فى وصف جمود الحياة . ويستغل ماعرف عن المعرى لزومه لبيته إشارة إلى انغلاق باب الأمل الانسانى :

الشارع الميت غطى وجههالصقيع
والباب أغلقت إلى الابد

ثم يلتفت إلى الأب بهذه السطور :

ثلاثة منها أطل فى غد عليك
مقبلا يديك
لزوم بيتى ، وعماى ، واشتعال الروح فى الجسد . .

وهى سطور تجعلنا مستمرين فى حيرتنا ازاء خاتمة هذه المقطوعة منذ أن توجه بالخطاب إلى « الأب » . . فالأب رمز الماضى ، والشاعرينزع بنا إلى استشراف المستقبل ، والاطلالة على ما يحققه الانسان فى غده بالفعل وبالثورة . . ومن ثم نجد تناقضاً بين العمل للمستقبل ، والاطلالة على

الماضى فى غد . . فهى إطلالة لا مغزى لها داخل عمل ينزع إلى الاستبصار بالتجربة الانسانية ، والوقوف عند خواء المجتمع وتحجره ، والعمل لمستقبل إنسانى مزهر . .

وقد تفلت — فيما أحسب — ناقده الذى يتابع أعماله — الدكتور إحسان عباس من التعرض لهذه النقطة حين اكتفى بقوله : تهيج ثورة المعرى على الابوة الجانية . التى بعثت به إلى الأرض ، وحبسته وراء الباب المغلق ، وحرمته من نعمة الضياء — ولكنه — وهو مثال الثائر المطيع — سيطل فى غد على ابيه من ثلاثة منافذ[1] » . . دون أن يعلل لما لمسناه فى سياق السطور من مظنة التناقض . . ودون تعليل لحرص المعرى على الاطلال على الماضى — وهو الثائر الذى يتطلع للتقدم والتغيير — دون استشراف المستقبل . .

فى « المقطوعة الثانية » يصور لنا المعرى معاناته من الانغماس فى الملق الاجتماعى ، حين اضطر إلى أن ينافق السلطة ، وأن يمشى فى ركاب الأمير ، حتى فقد إنسانيته ، وأصبح جدبا من الفكر والعاطفة :

شربت من خمر الأمير ، ورأيت فى نهار ليله النجوم
أكلت من طعامه المسمـــــــوم
أصبت بالتخمة والحمى وبالضجر
أصبحت فى بلاطه حجــــــر

غير أنه فى أواخر المساء ينتشل ذاته من الهوة التى تردت فيها ، ويرد لروحه فاعليتها فى غرس بذور المستقبل الانسانى ، الذى لايتجمد عند الأمير وحاشيته ، بل ينفعل بالمجتمع ، بكل البشر :

---

(١) انظر : مجلة « الآداب » عدد مارس ١٩٦٦ ص ١٨٧ .

كنت إذا ماغاب عبر حجرتى القمـــر
وغسل المطـــر
ذوائب الشجـــر
أنزع نفسى فى بلاط قصره . وأكسر الحجر
أشد فى قيثارتى الوتر
أمد للسحـــر
يدى – التى تثلجت
يدى – التى تحجرت . وأصبحت من دون أن أدرى –
إلى الأمـــير
خنجره وصوته – صوتى أنا الكسير
يدى – التى استرجعتها
أمدها لتنفخ الحياة فى الجماد
لتزرع الأوراد
أمدها للشمس والريح والمطـــر
لاخوتى البشر

وفى المقطعين التاليين يعرض علينا صورة من العلاقة بين السلطان وأفراد حاشيته ، التى تحلم بموته : ولكنه لا يطيق أن يموت حتى فى أحلامهم – وهو حلم مفزع حقاً – وقادر على أن يثير غضب السلطان وأن يستدعى من أجله السياف :

فانتفض الأمير ثم ضحكا
وقال للجلاد شيئاً وبـــكى

وصورة أخرى من مداهنة الشعراء وتملقاتهم ، وغربة المعرى عن

هذا الجو الموبوء . . بينما تنتابه — فى المقطع الخامس ، حسرة فى بغداد — مشاعر من الحنين لوطنه المعرة ، التى كانت فى عزلتها وانطوائيتها ملاذا لروحه من هذا العالم الملىء بالتخليط والفساد :

أبحث عن سحابـــــة
خضراء عنى تمسح الكآبة
تحملـــــنى
إلى برارى وطــــنى
إلى حقــول السوسن

وفى هذا المقطع ذوب من الشجن العميق الذى تقطره الغربة فى نفس الشاعر . . ولعله فى مثل هذه الابيات الحزينة الآسية . . يحس القارىء أن البياتى الذى عانى من الاغتراب طويلا ، وأنشد للحنين لوطنه كثيراً . . قد تم له التوحد بمثاله الرمزى ، فأنت تصغى لصوت واحد عميق فى حزنه ، عميق فى معاناته للغربة ، عميق فى تطلعه نحو المستقبل حين تنضج الأعناب :

وبعد ألف سنة ستنضج الأعنـــاب
وتمـــلأ الأكواب
ويبعث المغـــــنى
فآه ثم آه يا صبابتى وحــــزنى

وفى « قمر المعرة » يحلم بالثورة ، برعد يوقظ فى الوديان منازل الأقنان ، « ويحرك الأضغان فى هؤلاء المستسلمين الطيبين ، فى هذه الضفادع المقطومة اللسان » . . فيحاول أن يشارك فى الصفوف ، وأن يبتعث كلماته التى خضبت بدم لتسكت ضفادع السلطان . . ويزداد الحلم وضوحاً ، وتوثبا ، ومحاولة للتحقق فى الواقع ، حتى يخيل إليه أن الفقراء قد ثاروا :

في السـوق
سلطانك المخـلوع
وكـفروا بالجوع

غير أن الأمر لم يكن سوى حلم . . يسقط بعده في هوة احزان اليقظة . . الأحزان العميقة التي تستبد به :

حزن بـلا صوت وقيثـارة
أرهقهـا قبـل الأوان الشقاء

ومع الحزن . . يأتي التفكير . . ما الذي يريده المعرى « لتكن الحياة عادلة » :

الموت عدل . . حسنا . . فلتكن الحياة
عادلة . . وليمنح الشحاذ عرش الشاه
فمصطفى مات على الرصيف في الظهيرة
والشاه مات فوق صدر الدمية ــ الأميرة

ثمة بون شاسع ، في الحياة وفي الموت ، بين مصطفى (الانسان ، المجتمع) وبين الشاه ــ مع أن توزيع الحظوظ على هذا القدر الشائه من القضاء غير عادل . . ولقد وزعت عدالة الأقدار أنصباء متساوية على الجميع . . فكان الموت للجميع ، وكانت الحياة للجميع ، ولكننا صغنا تفرقة في أشكال الموت ، وفي أشكال الحياة . . وزيفنا جوهر الحقيقة :

فليضرب الشاه على قفـاه
حتى يموت ، ولتكن عادلة ياسيدى الحياة

غير أن هذه الفرقة الاجتماعية بين الشاه وبين مصطفى ، بين الحاكمين وبين المجتمع ، تجد لها ، فى كل العصور ، مساندة من ادعياء الفكر ، وأنصار المصالح ، من الانتهازيين الذين يساندون كل سلطة ، للاستفادة والتمتع بثمرات النفاق . .

والمقطع التاسع يصور هذا النقيق الفكرى الرخيص :

ضفادع الحزن على بحيرة المســـاء
كانت تصب فى طواحين الليالى المـــاء
تقارض الثناء
ما بينها ، وتنشر الغسيل فى الهـــــواء
وتشرب الشاى ، وفى المكاتب الانيقة البيضاء
والصحف الصفراء
كانت تقىء حقدها على الجماهـــــير
على المـــارد وهو يكسر الاغلال
ضفادع كانت تسمى نفسها « رجال »

ولسنا نعرف الراوى لنا . . هل هو المعرى أم هو البياتى . . لقد اتحدا فى كثير من هذه القصيدة ، وتراءى شخص المعرى أحياناً وشخص البياتى أحياناً أخرى — على نحو ما ذكرنا — ولعلنا ها هنا نشاهد البياتى فى تلك اللمحات السابقة التى تشى بالحديث عن عصرنا ، وفى نبرته التى نعرفها من ماضيه الشعرى حين يقول بعد ذلك :

رأيتهم فى مدن العالم ، فى شـــوارع الضباب
فى السوق ، فى المقهى ، بـــــلا ضمـــير
يزيفون الغـــد ، والاحـــلام ، والمصير

ثم تستمر فى المقطع الأخير فى حيرتنا بين ملاحظة شخصيتى المعرى والبياتى . . ومحوره كلمة جاليليو التى عبر بها عن اكتشافه لدوران الأرض حول نفسها أمام الشمس ، ثم دورانها حول الشمس ، فهى لم تعد مركز الكون كما كان يقول الأقدمون . وكان فى هذا الكشف بدء لعصر إنسانى جديد ، يفهم الكون ، ويكيف علاقته به ، على نحو مغاير للعصور السالفة . .

وها هو البياتى يجعل منها العبارة المحورية لمقطوعته مستفيداً من دلالتها التطورية المعروفة ، مخاطبا « السلطة » التى تتناسى التطور ، وتتجاهل حركة الزمن ، وتظن انهم سيظلون محور الكون ، وأن الأرض لاتدور :

إذا أردتم ، سادتى ، فلتسكتوا الشاعر ولتحطموا القيثار
ولتوقفوا الأنهار
فعصركم مضى إلى الابد
ولم تعودوا غير أشباح بلاقبور
والأرض ، رغم حقدكم ،تدور
والنور غطى نصفها المهجور

وإذا كان البناء فى القصيدة الأولى صاعداً هرمياً ، متدرجا نحو الذروة عبر كل مقطع فى منطقية شعورية ، وتمهيد مقنع ، . فقد فقدت هذه القصيدة هذا التدرج بين مقاطعها ، واتخذت شكلا منبسطا . . لاصعود فيه ولا ذروة أخيرة حادة . . كما أن الطابع الذاتى للشاعر قد برز من خلال سياق القصيدة هنا ، بينما شفت عنه — فحسب — لغة القصيدة الأولى وصورها . .

ولعل هذه القصائد أنضج قصائد البياتى فنياً[1] . . فقد اختفت عبر مسارها الموضوعى ما يسود قصائده من نثرية ، وتعبير مباشر عن دعاواه السياسية . . فتغلف مضمونه الإنسانى — فى هاتين القصيدتين — بوشاح من التصوير الفنى ، الذى بلغ ذروة الإبداع فى بعض الأحيان . .

ومعنى هذا أن الاتجاه إلى النموذج الفنى عند البياتى ، يطور فنه الشعرى ، ويعمق غاياته الإنسانية ، ويخلصه من الشوائب التى كانت تتبدى فى ققصائده الغنائية . .

فقد رأينا فى هاتين القصيدتين هجاء للمجتمع ، وهجاء للمأجورين من الشعراء ، ورجال الفكر ، ولكنه مشع بدلالاته من خلال السياق . . غير جارح لعيوننا وأذواقنا على النحو الذى كان يبدو به فى قصائد البياتى السابقة أمثال :

** أين من يسكت فى الأفــق النباح
أين من يبصق فى وجه المخـــــانيث
ومن يزرع فى الملح أقـــــاح . .

** أرض الصلوات الخرســـــاء
ولدت فـــأرا
ولدت حربـــاء
وسبايا وفقاقيع هـــواء . .

— يا أيها الأبواق ياٌبهائما فى الســـوق

---

(١) انظر رأينا السابق فى دواوين البياتى الستة الاولى ، وهنا ندعم هذا الرأى الذى قد يكون صدمة للقارىء المعاصر الذى تعود — عبر النتاج الأدبى — أن يجد تهليلا لكل مايقوله البياتى ، والذى وضح لنا — كما أشرنا هنا سابقاً وكما سندعم وجهة النظر هذه — أنه تصفيق سياسى فحسب . .

•• قلب بغداد . ملايين الخنـــاجر
صرخت بالموت كلا
هزمت ليل المقـــابر
عرت الأشباه والخصيان من تيجانهم
داست على أنف المـــكابر
نزعت أنياب نمر الورق المحشو بالقش ،
وأثواب المخانيث العواهر
فاذا الكل على مزبلة التاريخ أصفار وأشباه قياصر (١)

فقد يخيل للقارىء أن هذا السباب المقذع ينم أحيانا عن سخيمة من الحقد ، تمد جذورها فى نفسية الشاعر ، وتجعله ينفث مرارة صدره فى غير حذر ، وبخاصة إذا ما هجا الشعراء ، فانه يبلغ أقصى درجات التنفير والإقذاع ، ولا أكتم إحساسى بالنفور من شعر البياتى ، حين أرى شيئاً يشبه اللؤم والحقد ، يسيطر على صوره وأنغامه . على نحو مانقرأ له فى قصيدته ، « إلى شاعر عدو » . . فالشاعر أعمى . ومهرج فى السوق ، ولايسمع له غير ذوى العاهات ، وما هو إلا فأر يقرض لحم الميتين (٢) . .

لكن الهجاء هنا — فى القصيدتين — مقبول . . فقد جاء بعيداً عن ذات الشاعر ، ومن خلال مجموعة من الأحداث والمواقف تمهد له وتسوغه . .

ورأينا فى القصيدتين أملا عذ با يراوح كلا من الحلاج ومن أبى العلاء فى محنته ، ينبع من تكوينهما النفسى . ومن ثقافتهما الواسعة ، البصيرة

(١) انظر ديوانه « النارو الكلمات » ص ٦١ ، ٤٤ ، ١٥٣ ، ٦٩ ، ٨٨
(٢) انظر « النار والكلمات » ص ١٠٩ . وانظر ص ١١٥ .

بحركة التاريخ . . فأصبح هذا الأمل مقبولا : وهذا التفاؤل مسوغا . . غير ماكنا نطالعه من تفاؤل هش فى قصائد البياتى لاينبثق من داخل التجربة الشعرية ، بل يفرض على القصيدة كخاتمة زفافية سعيدة فى حكاية من حكايات الأطفال :

وطنى يكلل رأسه تاج العذاب
والشوك ، والدم ، والضباب

* * *

إنى أرى عبر المذابح والخراب
قاع البحيرة والسنابل والربيع على الهضاب
وأرى المسوخ يذيبها الفجر العظيم
أرى قناديل الشباب
وأراك يا بغداد شامخة القباب [1]

كما أن هذه القصائد الموضوعية خلصت فن البياتى مما كان يشوبه من نثرية . . نلمسها فى مثل قصيدته « شيء من السعادة [2] » . . « كذبوا أن السعادة ، يامحمد ، لا تباع ، فالجرائد كتبت : أن السماء . . أمطرت فى ليلة الأمس ضفادع . ياصديقى ، سرقوا منك السعادة خدعوك ، عذبوك ، صلبوك ، فى حبال الكلمات ، ليقولوا عنك مات . . الخ » . .

فالشاعر قد بعد عن التعبير بالصورة فاقترب من النثر ، وبذلك ابتعد عن وسائل الإيحاء إلى وسيلة تقريرية ، غير شعرية الطابع . .

---

(١) النار والكلمات : ١٠٢ .

(٢) السابق : ٦٩ ، وتلك النثرية طابع ديوان كامل هو « عشرون قصيدة من برلين » على نحو ما أشرنا سابقاً .

كما خلصته — لارتباطها ببناء موضوعى عام ، يخلق الموقف ، ويملى الصور — مما كنا نجده لدى البياتى من سرد ذهنى للصور ، دون أن تصهر على نحو عضوى فى البناء الكلى للقصيدة :

الشمس والفارس فوق المدخنـــة
ينازل اللصوص والمشوهين بالحروف المؤمنة
يذرع صيف الأزمنـــــة
يثأر للحقيقـــة الممتهنـــة
يحمل فى ضلوعه صليبه ووطنه
يموت فوق المدخنــــــة

فليست كل صورة فى موضعها من السياق ، وعلاقاتها بما قبلها وما بعدها ، موجودة على نحو حتمى من طبيعة التجربة . . بل إن اجتلابها من الذاكرة واضح ، فمن الممكن الاستغناء عنها ، أو استبدالها بغيرها . . وبذلك تفقد عضويتها وحتميتها فى البناء الفنى ، وضرورة اتحادها بالتجربة النفسية . .

ولعلنا قد قدمنا هذه الملاحظات بموضوعية تامة ، دون أن نؤخذ بكل هذا الضجيج الذى يحف بالبياتى ، فهو الوحيد من بين شعراء (الشعر الحر) الذى تكتب عنه الدراسات المستقلة ، ويحتفى بكل ديوان دواوينه ، ويوسم مراراً بأنه رائد الشعر الحر . . وقد رأينا أن عيوب البياتى عيوب قاتلة ، وأنه كان وشيك الانكشاف بهذه العيوب ، لولا هذه القصائد الموضوعية التى أنتجها أخيراً . . ومعنى ذلك أن الدواوين السالفة من شعره . والتى أقام هواة الصحافة . وهواة النقد ، وأدعياؤه حولها

كثيراً من الضجيج . . لم تكن فى مستوى يرضى التذوق الرشيد : والنقد الأدبى الأمين . .

ولئلا يخالج أحدا شيء من الشك فى موضوعية أحكامنا ، ونفاذنا إلى العيوب الفنية فى شعر البياتى . . نذكر أن بعض هذه المآخذ كان يتسرب من بين يدى بعض النقاد ، وإن كان يعبر عنها فى حذر ، وبأسلوب مرن مجامل ، يكاد يخفى الوجه الحاد للاعتراض . .

** « وقد لايحب الكثيرون كل مافى مجموعة « كلمات لاتموت » ، وقد يكره البعض ما يبدو فى عدة قصائد من صراحة وقسوة فى مخاطبة الشعراء الآخرين . وقد ينفر البعض الآخر من بعض مظاهر الاهمال البادى فى صياغة بعض القصائد . . حيث يغلب الكلام العادى ، ويضطرب النغم ، وفى بعض الأحيان يقتصر الشعر على مفاتيح كلمات متقطعة لاربط بينهما أى رابط منطقى ظاهر[1] » .

** « ان الطابع العام الذى يغلب على موضوعاته الشعرية ، بل على مضامينه الشعرية كذلك هو الطابع الانسانى العام ، وخاصة فى ديوانيه (عشرون قصيدة من برلين ، وكلمات لاتموت) مما يسم أغلب شعره بميسم الشعر المجرد ، شعر التجربة العامة لاشعر التجربة الحية الخاصة .

تجاربه تكاد تكون تجارب من الخارج ، تجارب رحلة خارجية ، لاتجارب معاناة باطنية .

هذه الغربة الطويلة طبعت شعره فى بعض الأحيان بهذا الطابع التجريدى العام الذى أفقده مذاق التجربة الحية »[2] .

---

(١) د . على سعد « مأساة الانسان المعاصر فى شعر عبد الوهاب البياتى » ص ٣٥ .

(٢) محمود أمين العالم « المرجع السابق » . ص ٣٢ ، ٤٣ .

•• « عين الشاعر تقع على الأشياء التي تقع عليها كذلك عيون الآخرين. لكن ما يميز رؤيته هو القدرة على الارتفاع بالرؤية البصرية إلى مستوى الاستبصار . . وفي هذا تتضاءل حصيلة « النار والكلمات » . . وقد أعدت قراءة الديوان فلم أقع فيه إلا على لحتين من هذا المستوى . . . . ان قصائد الديوان تندلع بانفعالات الشاعر ، ولكنها لاتتوهج بالفكر الخلاق[1] » .

•• « أمن الطبيعي أن تظل شخصيات البياتي تنظر إلى الأشياء بتقزز وقرف ؟ . . أمن المعقول ألا تتصل النفس بالموجودات وهي في حالة هدوء وتجاوب ؟ . . إن من الخير أن تعرف قصور الاشمئزاز والقرف والتألف من أن تستمر مع طبيعة الواقع ، أو أن تظل هي موضوع الشعر بعد أن استنفدت غايتها . . . . عيب البياتي هو أنه مغرى بأن يقطف الثمرة قبل نضجها[2] » .

غير أن هذه النقدات اللاذعة ، التي لاتخرج عن وجهة نظرنا ، قد تغلفت — كما قلنا — بكثير من العرض الباهر لمعلومات النقاد عن الشاعر ، وعن السياسة والاجتماع وعلم النفس . . وكل طريف من معارفهم التي لانشك في فائدتها ، كما لانشك — أيضاً — في بعدها عن النص الادبي الذي بين أيديهم . .

وإذا كان مثل هؤلاء النقاد قد ومضت في معسول حديثهم كلمة الحق . . فان كثيرين ممن تصدوا في الصحف وفي الكتب للحديث عن الشاعر لم يكونوا سوى جوقة من المصفقين . .

(ح) الحكاية :

ذكرنا أن مافي « الأسطورة » من عنصر القص ، قد لفت شعراءنا . .

---

(١) د . عز الدين إسماعيل . نفسه . ص ١٦٦ ، ١٧١ .

(٢) د . إحسان عباس « عبد الوهاب البياتي والشعر العراقي الحديث » ص ١٠٦ .

فحاول البعض . وبخاصة شعراء مدارس ماقبل الحرب العالمية الثانية أن يصوغ شعراً عربياً بعض الحكايات الأسطورية من مصادر مختلفة . . وهنا نذكر طرفاً من هذه الحكايات :

١ ـ حكايات الحيوان ـ شوقى :

وقد جمع ناشر الجزء الرابع من الشوقيات[١] . . نحواً من خمسين قطعة . نشرت مستقلة فيما قبل بعنوان « منتخبات من شعر شوقى فى الحيوان[٢] » . . دون تتبع لتواريخ القصائد ، أو محاولة تحرى المناسبات الفردية والجماعية التى كانت بعث إنشائها . . فقد قصر محمد سعيد العريان بواعث هذا الفن عند شوقى على بعض مامر به من كيد الناس فى حياته . . بيد أن بعض هذه الحكايات يحمل مضمونا اجتماعياً ووطنياً واضحاً . كحكاية « الديك الهندى والدجاج البلدى » (ص ١٢٨) الذى يرمز بها إلى الحملة على الاستعمار . واغتصابه للوطن . وحكاية « أمة الأرانب والفيل » (ص ١٤٢) التى يدعو فيها أبناء وطنه إلى الاعتماد على أنفسهم فى الدفاع عن الوطن ، ويدين اللجوء إلى دولة قوية لتساعد على نيل الحقوق ، فقد تتحول هى إلى مستعمر جديد « بينما تتضح فى بعض الحكايات البواعث الشخصية . وأنها كانت تنفيساً عما لقيه الشاعر من تقلب الأصدقاء ، كحكاية « الخفاش ومليكة الفراش » (ص ١٤٤) حيث نذم الفراشة صاحب الخفاش (الليل) وتعيب سواده ووحشته بينما تحمد صديقها الضوء ، وتطرى شمائله . . وما ان تنطلق فى رحلتها حتى تعود ناقصة

---

(١) الأديب الجليل الاستاذ المرحوم محمد سعيد العريان ، طيب الله ثراه ، انظر : الشوقيات ج ٤ . نشر المكتبة التجارية الكبرى ط ١٩٦١ .

(٢) عن شركة فن الطباعة ١٩٤٩ .

الاعضاء ، تشكو من الفناء ، ليقول لها الخفاش فى سخرية .

رب صديق عبد أبيض وجه الـود

وقد دارت بعض الحكايات حول الأسد ، وعلاقاته بأبناء جنسه (انظر : ١٣٧ ، ١٣٨ . ١٤٣ ، ١٧٠) وأخذ الثعلب مساحة كبيرة فى مختلف صلاته الملتوية المعقدة بالأقوياء وبالضعفاء من بنى جنسه، وفاز الحمار من شوقى بالازدراء الكامل ، وكان حسبه فى نظره أنه « حمار » وفى هذا مجاراة لاحساس العوام نحو بلادة الحمار وغبائه ، واتخاذه وسيلة من وسائل الاقذاع فى الهجاء ، وربما لو التفت الشاعر إلى جوانب أخرى فى الحمار ، كصبره على العمل . ونفعه للفلاح ، لوضعه فى علاقات أخرى من حكاياته ينال بها بعض ما يستحق من تقدير الانسان وعطفه (ص ١٦٧ ، ١٧٥ ، ١٨١) .

وكان سليمان وعلاقاته بالطيور والحيوانات ، وما قيل من أن هذه العوالم كانت تأتمر بأوامره ، وأنه أعطى الحكمة والمعرفة كما ورد فى التوراة : « سألت لنفسك حكمة ومعرفة تحكم بهما على شعبى الذى ملكتك عليه ، قد اعطيتك حكمة ومعرفة وأعطيتك غنى وأموالا وكرامة ، لم يكن مثلها للملوك الذين من قبلك ، ولا يكون مثلها لمن بعدك[1] ..

ويبدو أن شراح التوراة قد توسعوا فى سرد الحكايات عن حكمة سليمان ومعرفته بعالمى الإنسان والحيوان . مما أشاع تلك الحكايات فى المنطقة العربية كأدب شعبى ، ثم جاء القرآن فأشار إلى حكمة سليمان ، وفصله للخطاب . وتحدث عن قصته مع النمل ، وقصته مع الهدهد ، وقصته مع

---

(١) التوراة . الاصحاح الأول من سفر « أخبار الأيام الثانى » ص ٤١١ .

الجنى الذى حمل إليه عرش بلقيس ، فاتسع المجال أمام مفسرى القرآن ، وأمام الشعراء والفنانين . كما اتسع لهم المجال فى قصة نوح وسفينته التى ورد فى التوراة أن الله أمره أن يحمل معه فيها « من كل حى من كل ذى جسد . اثنين . من ماتدخل إلى الفلك لاستبقائها معك ، تكون ذكراً وأنثى (١) » . . فكانت هذه السفينة العائمة ، وسط عواصف الطوفان ، بما تحمل من البذور الأولى لتعمير الحياة للمرة الثانية مثار تفنن وابتكار ، ومجال اختراع للخيال الشعبى . وقد تناول شوقى كثيراً من الحكايات التى وردت عن سليمان وعن سفينة نوح ، فيما تناقله شراح التوراة ومفسرو القرآن ، وفيما يشاع فى الآداب الشعبية العالمية ، متوسعاً هو فى إنشاء علاقات جديدة بين حيوانات السفينة تخدم أهدافه الفكرية التى يريد أن يبثها من خلال فنه . . فتحدث عن نزق القرد ، وغرور النملة ، وحمق الدب ، ودهاء الثعلب ، ومداراة الليث ، وغير ذلك مما يوحى بما استخلصه فى صدر الحكايات من عبرة عامة ، وهى غلبة الطبع على التطبع . :

حتى إذا خطوا بسفح الجودى وأيقنوا بعودة الوجـــود
عادوا إلى ماتقتضيه الشيمة ورجعوا للحالة القديمـــة (٢)

ويبدو أن شوقيا قد ألف هذه الحكايات فى فترات متباعدة ، ومناسبات مختلفة . . إذ اختلف مستواها الفنى . . فصدر شوقى بعض الحكايات بالعبرة منها ، وأوردها كدليل استشهادى على تلك الغاية (٣) ، كما عقب على أخرى بخاتمة وعظية . على نحو ما قال فى احداها :

---

(١) سفر التكوين — الاصحاح السادس — الآية ١٩ .
(٢) الشوقيات ج ٤ ص ١٥٩ .
(٣) انظر : ص ١٢٥ ، ١٧٠ ، ١٧١ .

أن تنجو من الطود . فغرقت فى شبر ماء ، وقالت نادمة :

ليتنى لم أتقـــدم ليتنى لم أتأخـــر

فما الذى يريده منها الشاعر أن تفعل . . أن تستسلم للمقادير على نحو ما قال فى « مصرع كليوبترا » :

إذا الفتنـــة اضطرمت فى البلاد ورمت النجاة فــكن إمعة

أليس فى مثل هذه الدعوة . . تسويغ للهزيمة ورفض للتطلع ، وانتقاص من قيمة التجربة . . وهو نفس المعنى الذى تحمله قصيدته « نوح عليه السلام والنملة فى السفينة » (ص ١٦١) حيث تطلعت إلى قيادة السفينة حين عرض عليها نوح أن يقودها واحد من حيواناته ، فجابهها نوح . أو جابهها الشاعر على لسانه :

ضحك النبى وقال إن سفينتى لمى الحياة ، وأنت كالإنسان
كل الفضائل والعظائم عنـــده هو أول والغير فيها الثانى
ويود لو ساس الزمان وماله بأقل أشغال الزمان يــدان

وفى هذه القصائد الثلاث . . نجد السعى الإنسانى خائباً ، والتطلع رذيلة ، والتوقف والاستسلام فضيلة كبرى . . وبهذا نرى فى بعض هذه القصائد قصوراً عن بلوغ قيم عصرنا التى تمجد السعى ، وتقدس التطلع الإنسانى ، بينما نجد المضمون فى القصائد الأخرى تقليدياً ، وقاصراً عن النظرة الشاملة للكون وللحياة الإنسانية ، ولعل شوقياً قد اكتفى فى هذا المضمار أن يكون أول من أصل هذا الفن فى شعرنا المعاصر بما بلغه من صفاء الأسلوب ، ومهارة العرض .

٢ — من الأدب الشعبي — مطران :

أكثر مطران من استيحاء الواقع الاجتماعى فى أقاصيص فنية ، لفتت إليه أنظار النقاد ؛ حتى ليعتبره مندور رائداً للشعر الموضوعى .

وقد حرص فى بعض هذه الأقاصيص على أن يوثق صلتها بالواقع الاجتماعى . . فيذكر فى مقدمتها مثلا : « واقعة جرت فى مصر لإحدى الأسر الثرية ،تسلسلت من عهد إسماعيل حتى انتهت بالفاجعة الموصوفة»[١] ..
أو يقول فى مقدمة قصيدته « شهيد المروءة والغرام[٢] »

حادثـــة غريبـــة ما هى بالمكذوبـــة
أنقلهـــا ممثلـــة مجملـــة مفصلة
كمـــا جـــرت أمامى فى قـــرية بالشــــام

ولا أدرى مبعث هذه الرغبة فى التوثيق الاجتماعى ، والتأكيد بأنه كان شاهد عيان . . فالفن يتناول كل ما يقع فى دائرة « الاحتمال » بغض النظر عن وقوعه بالفعل أو عدم وقوعه . .

وقد كان هذا الواقع الاجتماعى أكثر إيحاء لمطران من التاريخ . . على عمق نظرته للتاريخ إن تناول أبطاله أو أحداثه كما فعل فى قصيدته « نيرون » التى سنعرض لها بالدراسة فى المطولات الشعرية . . وكما فعل فى هاتين القصيدتين

(أ) مقتل بزرجمهر . (ب) اللبن والدم .

(١) ديوان الخليل ج ١ ص ١١٢ .
(٢) ج ١ ص ٨٢ وانظر أيضاً ص ١٠٥ ط . دار الهلال ١٩٤٩ .

(أ) مقتل بزرجمهر : كان مطران واحداً من القلة الذين يبصرون مبلغ ما تصاب به الأمم من الانفراد بالسلطة . ومدى التخلف والأمراض الاجتماعية والخلقية التي تسرى في الوطن العربي . . من جراء نزعة الحكام إلى الاستبداد . واستلابهم حقوق الشعوب في صنع مصيرها . . بإرادة جماعية ، ووعى ينمو يوماً بعد يوم . .

وقد عرض مطران صورة من أبشع صور الديكتاتورية ، والإذلال للشعوب في قصيدته الرائعة « نيرون » . .

ويبدو — كما في كثير من عصور التاريخ — أن المستبدين دائماً يصطفون حاشية من ذوى الذكاء . . يروجون لفكرة « المستبد العادل » وهى فكرة متناقضة في جوهرها . . فكيف يتسق الاستبداد مع العدل ، وبأى حق يستأثر فرد بالسلطة دون أمة . . والسلطة تغرى — كما قال دستويفسكي في بيت الموتى — بالقسوة والدم . .

ومطران في قصيدته « مقتل بزر جمهر » يتناول زاوية جديدة من زوايا العلاقة بين الحاكم والأمة . . ويعرض صفحة من حياة مستبد عادل . . رداً على أولئك الأغرار الذين يتوهمون — حقيقة أو ادعاء — أن ثمة مستبداً عادلاً .

فلقد اشتهر كسرى بالعدل ، وكان بلا نزاع — كما يقول مطران[1] — أعدل ما يكون الملك المطلق اليد في أحكام بلاده ، ويضيف مطران إلى ذلك : « فان كان ما وصفناه في هذه القصيدة إحدى جنايات مثله في العادلين ؛ فما حال الملوك الظالمين ؟ . .

والغاية التي يرمى إليها مطران أن الاستبداد — جملة وتفصيلا — ظلم

(١) ج ١ ص ١٢٠ .

صراح . وشر مستطير . . كما يومئ مطران فى مقدمته النثرية للقصيدة . أنه كان يعيش فى أمم تحكم بالملوك الظالمين . وأن لا حد لظلمها . .

كان « بزر جمهر » وزيراً لكسرى . وناصحاً حكيما ، ولا شئ أقسى على هؤلاء المستبدين من أصحاب « الفكر » وذوى « الرأى » البصير .

فمن طبيعة الاستبداد أن يورث صاحبه الغرور . فما إن تلوح بادرة من ذكاء . وأصالة من استقلال إنسان برأى ، حتى تثور ثائرته ، ويهيج غضبه فلا يهدأ حتى يعصف بذلك الرمز الحى على عظمة الإنسان . .

وكذلك كان « بزر جمهر » وسط حفنة من الخاضعين ، يقدم النصح لا يبالى رضى كسرى أم غضب . . فلم تهدأ ثائرة كسرى . .

وإذا كنا سنجد مطران فى قصيدته « نيرون » يخضع خضوعاً كاملا لموضوعية القصة . ويستخدم مجموعة من الوسائل الفنية التى تعبر عن طريق غير مباشر . عن غضبه على الحاكم العابث . وعلى الشعب الخانع . . فاننا نجده فى هذه القصة يخلط هذه الموضوعية بنبرة ذاتية ... فيوجه الخطاب إلى الأمة حيناً .

يا أمة الفرس العريقة فى العلا ماذا أحال بك الأسود سخالا ؟[1]

ويعلق على الأحداث حيناً آخر ، فحين يساق « بزر جمهر » مصفدا ليقتل . فى جمع حاشد من الشعب . . يقول مطران . :

أبزر جمهر حكيم فارس والورى يطأ السجون ، ويحمل الأغلالا
« كسرى » أتبقى كل فدم غاشم حيا وتردى العادل المفضالا

(١) السخال : أولاد الشاة .

وتدق فى مرأى الرعية عنقــه ليموت موت المجرمين مذالا
أين التفرد من مشورة صادق والحكم أعدل ما يكون جدالا
إن تستطع فاشرب من الدم خمرة واجعل جماجم عابديك نعالا
واذبح، ودمر، واستبح أعراضهم واملأ بلادهم أسى ونــكالا
فلأنت كسرى ما ترى تحريمه كان الحرام، وما تحل حلالا
وليذكرن الدهر عدلك باهراً ولتحمدن خــلائقاً وفعالا
لو كان فى تلك النعاج مقاوم لك لم تجئ ماجئته استفحالا
لكن أرادت ما تريد مطيــة وتناولت منك الأذى أفضالا

كان « الرأى » طريق بزرجمهر إلى السجن . . ثم إلى ساحة الإعدام ، وقد كان بزر جمهر شخصية وطنية عظيمة ، ذات أثر بالغ على مجتمعه . فقد « أحيا البلاد عدالة ونوالا » . . غير أن الشعب الذى سعد حيناً بما أضفاه عليه بزر جمهر من عدالة وإصلاحات . . تظاهر بالتنكر له فى موقف الإعدام ، حتى لقد رفض الجميع أن يتشفع له وهو بين يدى جلاده :

ناداهم الجلاد : هل من شافع لبزر جمهر . . فقال كل : لا . لا

وكان من عادة الفرس ألا تسفر المرأة عن وجهها ، فى التبرج عار أى عار ، حتى فى أشد المواقف حرجاً :

لا عار عندهم كخلع نسائهم أستارهن ولــو فعلن نكالى

بيد أن بنت بزر جمهر الجميلة . . قد أتت بين الجموع الملتفة حول والدها المصفد ، سافرة عن وجهها ، مما أثار انتباه كسرى . . فأى حادث جلل :

فأشار كسرى أن يرى فى أمرها فمضى الرسول إلى الفتاة وقالا

مولاى يعجب كيف لم تتقنعى ... قالت له : أتعجبا وسؤالا
انظر وقد قتل الحكيم فهل ترى ... إلا رسوماً حوله وظـلالا
فارجع إلى الملك العظيم وقل لـه ... مات النصيح ، وعشت أنعم بالا
وبقيت وحدك بعده رجلا فسد ... وارع النساء ، ودبر الأطفالا
ما كانت الحسناء ترفع سترها ... لو أن فى هذى الجموع رجالا

وكان عاراً اجتماعياً عظيما — فى زمن مطران كما فى زمن كسرى — أن يساوى بين الرجال والنساء ، وأن تفرض الثورة على الظلم على النساء كما هى مفروضة على الرجال . . ومن ثم فان العبرة التى التقطها مطران من التاريخ كانت صالحة للحياة فى مجتمعنا أوائل القرن العشرين . . بيد أنها لم تعد صالحة للأحياء فى مجتمعنا اليوم الذى تقدمت فيه المرأة تقدماً عظيما . . واخترقت من مجالات العمل ما قاربت فيه مواقف الرجال ، وتساوت فى الحقوق والواجبات مع الرجل . . فلم يعد الرجل راعى النساء ، ولم تعد المرأة قرينة بالأطفال . . بل أصبحت الحياة تتقدم بجهود كل من الجنسين .

ولعل انتهاء فعالية مثل هذه العبرة ما يشير إلى شعرائنا حين يستلهمون التاريخ ، ويريدون أن يستخرجوا العبرة من الماضى . . أن تكون هذه العبرة دائمة الدلالة ، إنسانية المضمون . . وأن يؤكد الشاعر الجزء الخالد من التاريخ . .

(ب) اللبن والدم(١) : أطراف القصة السابقة هى الأطراف الموجودة فى هذه القصة . . وهى الحاكم الظالم ، والأمة المستذلة ، والمفكر . . رمز الرفض الإنسانى الخالد . .

وقد رجع مطران فى هذه القصة إلى ما يتناثر فى كتب السير والأخبار

(١) ديوان الخليل ج ٤ ص ٨٣ ط دار الهلال ١٩٤٩ .

عن علماء الدين وقوادم الروحية الخارقة ، ووقوفهم أمام السلطة المستبدة .

وكل عناصر الموضوعية تتوافر فى هذه القصة على نحو لم نجده فى القصة الأولى . . ومطران يبدؤها بداية هادئة :

جلس الأمير إلى الطعام عشية   ودعا الإمام له . . فلم يتقدم
فأصر إلا أن يجيب دعاءه   فأطاع لكن طاعة المتألم

لماذا رفض الإمام دعوة السلطان . . لقد أراد السلطان أن يظهر حكمه ممهوراً برضاء رجال الدين ، وأن يستدرج الإمام للأكل على مائدته ، فيطيب للامام طعام الأمير ، ويغض الطرف عما يشوب هذا الطعام من اغتصاب للحقوق :

كان الإمام على أسى لبلاده   من سوء سير أميرها المتحكم
أبداً يوالى نصحه بتلطف   فيفوز منه بنفرة وتجهم

ولهذا رأى الإمام أن يستجيب — أخيراً — لرغبة السلطان . وأن يظهر آية من آيات الوعيد بين يديه ، حتى تكون نذيراً بالعاقبة الوخيمة فربما أقلع السلطان عن غيه . .

لقد أبى الشيخ أن يمس أى لون من ألوان ذلك الطعام الشهى ، مدعياً بأن الطبيب قد نهاه عن أكل شئ غير اللبن . . فأحضر الخدم له ما طلب . . فمر بيده عليه فاستحال اللبن دماً . . فريع الحاضرون غير أن ما دأبوا عليه من رياء للأمير — وهذا عنصر يؤكد عليه مطران فى قصصه عن استبداد نيرون وكسرى — كاد أن يدفعهم إلى الفتك بالشيخ الطيب . . وثنى الأمير . . فقال : ما تأويلها ؟

فأجابــه وبه تفكـــر غائب | عن رشــده وله تبصر ملهم
اسمع من الغيب الذى أنا قائل | بلسانــه للجائـــر المتنعم
هــذا نذير لا شفاعة بعــده | عنــد المهيمن إن تضر وتظلم
هدمت فى طول البلاد وعرضها | أعلامها الحكماء كل مهــدم
أسرفت فى هــذى الديار مهانة | لكريمها ، ومعــزة للمجــرم
بالغت فى طلب الحطام إلى مدى | مفنى الولاة وللعروش محطم
بايعت دون حداك بيعة خاسر | نوئتاه من كدح الفقــير المعدم
أوف البلاد بمثــل أجرك حقها | من خــدمة ومحبــة وتكــرم
اردد إلى هذا الحمى اســتقلاله | تخلص طعامك يا أمير من الدم

وقد سلست لمطران العربية بصورة نادرة فى كثير من قصائده القصصية ومنها قصيدته عن « نيرون » . . غير أن فى القصيدة الأخيرة ، مع اكتمال فنية القصة ، نجد مطران يتخلى عن التعبير بالصورة الشعرية . . وهى فى الحقيقة مشكلة المشاكل فى قصصنا ومسرحياتنا الشعرية . . فالمواقف أحياناً تفرض لوناً من ألوان السرد ، والتعبير المباشر ، واستواء لغة الفصحى على أرض النثر . . فما يضيف إليها النظم إلا سماجة وثقلا . . لأنه — فى الحقيقة — يؤدى وظيفته الإيحائية مع مجموعة من العناصر التعبيرية الأخرى . فاذا فقدت أحس المتلقى ألا ضرورة لالتقاطه بالوزن . . أو بالبحر والقافية عند مطران . . وهذا ما جعل شاعراً قصصياً كخالد الجرنوسى متوارياً فى الظل ، فمع أنه جهد فى إحدى مراحل حياته فى إنشاء شعر قصصى ، واستوحى التاريخ حيناً ، والواقع حيناً ، والأساطير حيناً آخر [1] ، إلا أن فقدان شعره أو كثير من شعره للتعبير بالصورة قد غض النظر عنه . . مع أن له بعض القصائد الجيدة كقصيدته عن أبى حنيفة وحواره مع الفلاسفة

(١) انظر « اليواقيت » شعر قصصى — دار الفكر الحديث للطبع والنشر ١٩٥٤ .

الملحدين فى عصره[١] وله كثير من اللقطات القصصية الممتازة [٢] . . ولكن كل هذا قد وقع فى بئر المباشرة . ففتقد وجوده كإبداع شعرى .

٣ ـ من الكتاب المقدس :

فى « أفاعى الفردوس »[٣] يستوحى الشاعر حكايتين من حكايات التوراة ، تدوران حول الغريزة الجنسية ، ومدى ما تصل الإنسان به من نسيان للقيم والفضائل وغفلة عن مذاهب القوة والحق .

ففى « شمشون »[٤] . . يصور دليلة وقد استلبت منه بدلها وجمالها أسرار قوته ، وجزت فى الليل بعد أن أسكرته وأنامته شعر رأسه . وكان فيما تحكى الأسطورة مصدر قوته . ويبتدئ قصيدته بمطلع خطابى يتوجه بالقول فيه إلى دليلة :

ملقيـــه بحسنك المـــأجور وادفعيــــه للانتقام الكبير
إن فى الحسن يا دليـــلة أفعى كم سمعنا فحيحها فى سرير
أسكرت خدعة الجمال هرقلا قبل شمشون بالهـــوى الشرير
والبصير البصير يخدع بالحسن وينقاد كالضريـــر الضرير

وفى البيت الأخير خلاصة فلسفة الشاعر ، كما تبدو فى كثير من شعره ، فالخطيئة قدر الإنسان الذى لا مفر منه ، ووراء هذا القدر من بواعث الفتنة والإغراء ما لا قبل للإنسان على رده :

شبق الليث ليـــلة فتنزى ثائـــراً فى عرينه المهجور

---

(١) لم أجدها فى اليواقيت وكانت منشورة فى جريدة « المصرى » قديما .
(٢) انظر ص : ١٠ ، ١٥ ، ٧١ ، ٨٤ .
(٣) منشورات دار المكشوف . ط ٢ — ١٩٤٨ .
(٤) ص ٢١ .

وإذا لبؤة مخـــدرة الحسن تردت من كهفها المخدور
والعظيم العظيم تضعفـــه أنثى فينقاد كالحقـــير الحقير

ذات الفلسفة التى أشرنا إليها يعرضها من خلال ليث ضار ما إن تلوح له أنثاه متثنية حتى ينسى ضراوته ، ويذل بين يديها . . وهكذا كان شمشون بين يدى دليلة . .

وأتى الصبح ضاحك الوجه يرغى زبد النور فى ضحاه الغريـــر
أين شمشون يا صحارى يهودا ؟ أين حامى ضعيفك المستجـــير
أين قاضيك ، دافـــع الضيم ، طاغـــى المستبدين ، صائن الدســـتور
أعورت شهوة من الحب عينيه وكم أعور الهوى من بصير

اكتشف شمشون فى هذا الموقف وهو مقيد بسلاسل أعدائه أسرار المكيدة الليلية . . ولكنه استعان بقوة الإيمان ، فعادت له قوته الجسدية الجبارة التى أعانته على هدم المعبد فوق رأسه ورؤوس أعدائه ، متشفياً من دليلة التى ستغدو هى أيضاً ضحية كيدها ، منذراً متوعداً الهيكل وسدنته ، وقومه ونقائصهم الخلقية ، ونفاقهم الاجتماعى :

فاسقطى يا دعائم الكذب الجانى وكونى أســـيرة للدهـــور
محـــق الله فى شر ظـــلامى فلتضئ فى الحيـــاة حكمة نورى
إن تكن جـــزت الخيانة شعرى فى ضــــلالى فقوتى فى شعورى

وهذه خاتمة القصيدة ، وفيها إيماءة إلى اعتداد شمشون بقوة فكره وشعوره . . ويلاحظ أن الشاعر قد حرص على « صياغة » الأسطورة كما وردت فى الكتاب المقدس ، وإضافة مقطع الليث واللبوءة على سبيل التنظير ، دون إضافة عناصر فنية أخرى ، ودون لجوء — أصلا — إلى تحليل نفسية شمشون ودليلة ومحاولة اكتشاف أسرار الحياة الإنسانية من خلال ذلك

الانقياد القدرى الذى جسم به الشاعر الإنسان والحيوان معاً . . قوياً وضعيفاً ، عظيما وحقيراً ؛ مما جعل هذه الصفات خطابية الطابع . يضعها العقل الواعى كالأحكام المجردة . ولا يستخلصها القارئ من خلال التحليل النفسى العميق لشمشون ودليلة فى شخصيتيهما المتناهيتين . المقيدتين بالوقائع التاريخية المعروفة . وفيما لا يتناهى من صفاتهما . وينضوى فيه بعض من الإنسانية الخالدة المتجددة . .

وقد جاء الحديث عن قوة الشعور إيماءة أخيرة تنتهى بها القصيدة ، بيد أن التحليل النفسى الذى ننشده لدى كل شاعر معاصر . يجعل هذا التراث محوراً لفنه . يومئ لنا منذ البداية ، أو يصور لنا ذلك التناصف فى القوة بين الروح والجسد ؛ بل ذلك التشابك المنصهر فى وحدة كاملة فى وجود الإنسان . وبخاصة إذا كان المقصود به أن يكون جديرا بدفع الضيم ، والوقوف فى وجه المستبدين ، وصيانة الدستور : وهى مهام قد تكون القوة الجسدية بالغة ما بلغت ، محدودة الأثر إزاءها ، ورب جسد نحيل ضاو كجسد غاندى تكون له فى هذه الحالات أعمق الآثار نتيجة لقواه الروحية الفائقة ، والفعالة . . وما كان ينبغى على الشاعر أن يرتكز على قوة شمشون الجسدية وحدها فى إقرار هذه الحقوق . . وما كان المسيح — على سبيل المثال — بالرجل القوى الجسد بقدر ما كان نور الإيمان يشع فى عينيه وفى كلماته . ويمده بالتصميم والإرادة الصامدة . .

ولو أن الشاعر اتخذ هنا الطريق التحليلى الذى احتشد له — فى مقدرة شعرية ، وصدق نفسى وفنى يستحق التقدير — فى مطولة « غاواء »[1] ، ويتابع أعماق النفس الإنسانية بالرصد المتأنى الذى يشير ولا يفصح ، ويتخذ

(١) انظر ديوانه « الألحان » منشورات دار المكشوف ١٩٤١ .

من الحديث عن علاقة الإنسان بالطبيعة . وبالحياة ، وسائط فنية لتكثيف الإحساس بمأساته . . لبعد عن هذه الخطابية البارزة في قصيدته . . وأوحى لنا بدخائل نفسية شمشون ودليلة ، وما يعتمل فى كيان المجتمع من سيادة الرذائل التى يحاربها شمشون ، وقواها التى تتألب عليه . . إلى آخر ما يمكن أن نتصور عليه الأبعاد النفسية والاجتماعية لهذه المأساة . . بالإضافة إلى البعد التاريخى ضرورة أن الشاعر يرصد هذه المأساة ، وبينه وبينها هذا المدى الزمنى والحضارى . وضرورة أن الشاعر يعود إليها ليكشف فى أعماقها عن العنصر الخالد فى الإنسان . .

ولم يكن حظ « سدوم »[1] بأحسن من حظ هذه القصيدة ، فالنبرة الخطابية . والمنهج الصياغى . واضحان منذ البداية . بينما كانت فى حاجة إلى كثير من النبرة الهادئة التى تكشف عن أعماق هذه المأساة البشرية ، النبرة الهادئة . والمنهج التحليلى . الذى يقترب من المأساة فى أسى عميق لا انفعال ثائر ، وفى تلمس متأن لأسباب المأساة وقرارة الإحساس بالندم والالتياع . . وليس على الشاعر أن يلتزم بالأصول الأسطورية والتاريخية التى يرجع إليها ، فتلك هى المادة الخام التى يصنعها بين يديه . ليكشف لنا — من خلالها — عن أعمق الغرائز فى نفوسنا ، وأكثرها تخفياً وراء طبقات فوق طبقات من التعاليم الواعية ، والتقاليد الرشيدة . . فربما تكون غريزة « حفظ النوع » عند المرأة أقوى الغرائز وأبقاها ، وأكثرها قدرة على التمرد والإفصاح عن نفسها . . .

وقد أشار دانتى فى الكوميديا إلى « ميرا » وهى تعانى لأواء العذاب فى درك الجحيم . . « تلك هى الروح القديمة لميرا الفاجرة ، التى أصبحت لأبيها عاشقة ، متجاوزة كل حب شرعى ، إنها جاءت هكذا لكى تأثم معه ، وقد

---

(١) أغانى الفردوس ص ٢٣ .

زيفت نفسها فى صورة غيرها ، كما حرص الآخر الذى يذهب إلى هناك ، على أن يتنكر فى صورة بووز دونالى . وكتب وصية أعطاها مظهر الحق ، لكى يكسب ملكة القطيع »[١] .

و « ميرا » Myrrha هى ابنة سينراس ملك قبرص . عشقت والدها ، واستعانت بمربيتها . وتنكرت فى زى امرأة أخرى . وارتكبت الإثم مع أبيها عندما كانت أمها متغيبة . ولما كشف الأب الحقيقة . أراد قتل ابنته ، ولكنها هربت إلى بلاد العرب . وتحولت إلى شجرة خرج منها أدونيس كما تقول الميثولوجيا اليونانية الرومانية[٢] .

والحكاية اليونانية ذات صبغة أسطورية واضحة ، وهذا من أهم بواعث التوفيق فى التعبير عن ذلك الحدث الشاذ فى عرف الإنسانية المتحضرة . . . حيث تبقى متخايلة بين عالمى الواقع والخيال . متوزعة بين الحقيقة والأسطورية دون أن نحسم بوجودها الحقيقى ، فتفقد بذلك قدرتها على الإيحاء . وتحد من قدرتنا على التأمل ، حيث تبقى جريمة يتنازع فيها الممكن والمستحيل . . . وأحسب أن هذا مصدر قوتها . . فلو أن أوديب — منذ البداية — أصر على قتل أبيه . والزواج من أمه ، لوقفنا أمام انحراف اجتماعى . يحكم كل إنسان متحضر عليه — سلفاً — بالسقوط . ويقع فى دائرة كافة الانحرافات التى تعاقب عليها الشرائع والقوانين .

ولكن أن يفعل ذلك أوديب — وهو ضرورة قدرية — دون قصد إلى ما يفعل . . فتلك بواعث المأساة الفنية ، حيث نقف أخيراً أمام العمل الفنى حائرين . . أنلوم أوديب ؟ . . أنلوم الآلهة ؟ . . أحدث ذلك حقيقة أم تلك أسطورة لا أصل لها من الواقع ومن التاريخ . .

---

(١) أنشودة . ٣ الأبيات ٣٧ — ٤٦ . ص ٣٨٣ . ط دار المعارف .

(٢) حسن عثمان . المترجم . ص ٣٨٩ .

ومأساة ابنتى لوط كما وردت فى التوراة لا تهمنا بذاتها حتى ننقلها من الصياغة النثرية إلى الصياغة النظمية بقدر ما يهمنا التصوير الفنى ، وما يتخذه من وسائل التحليل النفسى ، والولوج إلى أعماق القصور فى النفس الإنسانية والكشف عن القوة الحقيقية للغرائز . . كقوة غريزة حفظ النوع فى نفسية المرأة . . والقصة فى التوراة تقول : « وصعد لوط من صوغر ، وسكن فى الجبل وابنتاه معه ، وقالت البكر للصغيرة : إن أبونا (وهنا نحافظ على نقل النص بحروفه) قد شاخ ، وليس فى الأرض رجل ليدخل علينا كعادة كل الأرض . هلم نسقى (هكذا) أبانا خمراً ونضطجع معه ، فنحيي من أبينا نسلا ، فسقتا أباهما خمراً فى تلك الليلة ، ودخلت البكر ، واضطجعت مع أبيها . . . . وقامت الصغيرة واضطجعت معه . . . . فحبلت ابنتا لوط من أبيهما[1] » . . وسياق القصة فى التوراة هادئ ، لا أثر فيه لاستنكار ، ولا إحساس بمأثم . . كما أن قصة المدينة الآثمة معروفة ، ومعروضة فى التوراة فى نفس الموضع . . وقد تحدث عنها الشاعر ، وكيف كانت روضة يانعة فى فى الفصول الأربعة . ثم أحالها الإثم إلى خرائب وأطلال . . كما تحدث عن إبنة لوط حديثه عن فتاة تستبد الشهوة الرعناء بها ، وتدفعها الرغبة إلى ارتكاب الإثم :

مغناك ملتهب وكأسك مترعه　　فاسقى أباك الخمر ، واضطجعى معه
لم تبق فى شفتيك لذات الدما　　ما تذكرين به حليب المرضعة
قومى ادخلى يا بنت لوط على الخنى　　وازنى ، فان أباك مهـــد مضجعه
فى صدرك المحموم كبريت إذا　　لعبت به الشهوات فجر أضلعه

أبصر هنا الشاعر وجهاً واحداً مما يمكن أن تعطيه المادة التى بين أيدينا

---

(١) سفر التكوين – الاصحاح التاسع عشر – الآيات ٣٠ – ٣٨ ط جمعيات الكتاب المقدس المتحدة – ١٩٤٦ .

من وجوه . . وربما يكون هذا الوجه أقربها تناولا ، وأيسرها تصويراً . :
أما إذا جعل همه تصوير الإنسان فى صراعه المرير مع غرائزه عن طريق تحليلى لا أثر فيه لتلك الحماسة البالغة ، والصياغة الخطابية ، كما لو أن شاعرنا ابتعد عن حرفية النص وتاريخية وقائعه ، إلى تلوينه بألوان من الخيال الفنى الذى ينتقل به من منطقة الحقيقة ، وتجريديتها ، إلى منطقة بين الممكن والمستحيل . . منطقة التناول الأسطورى الذى جعل ميرا الآثمة مع أبيها تستحيل فى النهاية إلى شجرة ، وبذلك أوصلنا إلى عالم من التأمل أكثر عمقاً ورحابة — شأن الرموز الفنية — من عالم الوقائع التاريخية القاطعة . . فان العمل الفنى — آنذاك — يغدو أكثر ثراء وعمقاً . .

ومن قصيدتى شمشون وسدوم للشاعر إلياس أبى شبكة يتبين لنا أن المهم ليس الوقوع على المادة الفنية للشعر ، مهما كان هذا الوقوع موفقاً . . . يقدر أهمية التناول الفنى ، واستخراج الدلالات أو الأبعاد الفكرية والشعورية فى تلك المادة من خلال توظيفها فى عمل فنى ، وليس من خلال صياغتها ونقلها من إطارها النثرى إلى إطار نظمى(١) . .

٤ — من الأساطير : نعرف أن للشاعر أحمد زكى أبى شادى محاولات تجريبية كثيرة فى الشعر . : فقد حاول أن ينشئ القصة الشعرية والأوبرا . . وله محاولات شتى فى تنويع القوافى والأوزان ، وصل بها حيناً إلى الشعر المرسل .

وفى مجال الاستفادة من التراث الأسطورى ، وجدناه يتجه إلى الأساطير

---

(١) انظر مثالا آخر لقصور الشاعر عن تشكيل المادة الاسطورية واقتصاره على النظم المبتسر الذى يفقدها كثيراً من طرافتها ودلالتها . . مطولته « إلى الأبد » منشورات دار المكشوف ١٩٤٥ .

اليونانية والفرعونية فى قصائده : أورفيوس ويورديس - هرقل - ودنانيرة ، ودنيال فى جب الأسود[1] . . وغيرها[2] . .

فهل صادف شاعرنا توفيقاً فى هذا الاتجاه ؟

ويكفى أن نعرض لإحدى قصائده . ولتكن القصيدة الأولى ، وقد صدرها بالمادة الأسطورية التى صدر عنها : « كان أرفيوس ابن الملك بجرس — ملك تراقيا — ذا مواهب خارقة فى عزفه الموسيقى ، كأن فى لوره (قيثارة) صوت الألوهية ، ولا غرو فقد كان ذلك اللور منحة من أبرللو — إله الفنون والشعر خاصة — فاستطاع بقوته الخارقة أن يجتذب معشوقته الفاتنة يورديس من معتصمها الجبلى . ولكنه ككل فنان أصيل لم يكن راضياً عن نجاحه الفنى ، وتطلع إلى أقصى غايات الكمال » فكان يلجأ إلى الغابات يستوحى الطبيعة كل جديد جميل معتمداً على سمع زوجته يورديس وعلى ذوقها الفنى فى نقده ، وكانت هى ترى الخطر عليها فى غيابه ، ولكنها لم تشأ تثبيط همته حتى يبلغ مشتهاه الفنى البعيد ، إلى أن أحست أخيراً بالخطر الداهم من شغف الأمير أرستييوس بها فهربت إلى الغابة ، وما أحس هذا هروبها حتى أخذ يطاردها ، ولكن أفعى عضتها فى قدمها أثناء جريها فوقعت ميتة . ورآها أرستييوس فعاد يعض أصابع الندم . . . ثم وفق أرفيوس إلى لحن رائع ، فعاد فرحاً ليعزفه أمام زوجته ، فاذا به يجدها شبه نائمة فى طريقه ، فحاول إيقاظها بلحنه الجديد الساحر ، ولكنها لم تستيقظ ، وحينئذ أدرك أنها ميتة ، فهوى يقبل جسدها المقدس فى جنون من الحزن . . ثم شعر أنه لا ملاذ له سوى الالتجاء إلى بلوتو وبرسفون »

(١) انظر ديوانه « الينبوع » ص ٢٢ ، ٣٧ ، ٥٠ .
(٢) انظر — د . كمال نشأت « أبو شادى » ص ٣٦٨ .
وانظر — عبد العزيز الدسوقى « جماعة أبولو » ص ٣٥٧ .

ملكى مملكة الموت ـ ليردا إليه حبيبته . فذهب فى جنونه . وكل عدته لوره وألحانه الساحرة التى تأثر منها الصخر فتفتح لها . كما تأثر منها سربروس . حارس مملكة الموت . فلم يعترض سلوكه إلى داخلها . وتأثر منها بلوتو وبرسفون — ولكل منهما صلات سابقة بالأرض وغرامها — واستمعا إلى سؤاله : وهو الرجوع بمحبوبته يورديس إلى حياته الأرضية . فأجابه بشرط ألا يحدثها ولا يلتفت إليها ، حتى يجتاز ظلال مملكة الموت . ولكنه فى شغفه نسى هذه النصيحة ، فكانت العقبى استحالة محبوبته يورديس إلى خيال أسيف عاتب النظرات ، وما لبث أن افتقدها . . . وعاد يحاول مرة أخرى أن ينالها ، ولكن على غير جدوى ، فخسرها إلى الأبد ، وعاش ليذيب فى الألحان نجوى روحه الحزين[1] » . .

والقصة — كما نرى — خصبة ، ومتعددة الجوانب ، وفيها عناصر حب عارمة ، وفن خالق ، وفنان متعبد فى محراب الطبيعة والجمال ، وعاشقة تحنو على رائع إلهامه ، ويهفو قلبها قلقاً عليه ، وتحفظ له وحده جمالها ، ونضارة روحها وجسدها . وتسمو عن أيدى الطامعين ، وتموت شهيدة هذا الحفاظ على الشرف ، وعلى قدسية الحب والزواج . فيتوسل الزوج العاشق بالفن وبالحب إلى آلهة عالم الموتى بعد أن ينيم الكاتب الوحشى سربروس بموسيقاه التى تستهوى كل فؤاد ، وتتشقق لدى سماعها صم الأحجار ، وتلين طبائع الحيوانات والوحوش . .

ويظفر من عالم الموتى بمبتغاه ، بحبيبته حية عائدة معه إلى عالم الأحياء . . والعثور على مادة ثرية كهذه فرصة نادرة لفنان خالق . . حيث تتيح له بتعدد مستويات شخوصها وأحداثها ، أن يتأمل فيطيل التأمل وأن يصنور

(١) انظر « الينبوع » — ط أولى . يناير ١٩٣٤ . ص ٢٢ — ٢٣ .

فيبدع التصوير ، يصور روعة الفن ، وجلال الموسيقى ، وقوة الحب ، ونبل الوفاء ، وفجيعة الفقد ، وسحر العودة إلى الحياة ، ولهفة الشوق إلى الحبيب ، وفجيعة الفقد الأبدى . .

ويتأمل طبيعة العواطف الإنسانية ، ومدى ما يتصف به الإنسان من سمو . وما يصل إليه بعض البشر من دركات الغدر ، ويتأمل قدسية الموت ، والرهبة أمام عالم الموتى . . ولغز الحياة . .

فما الذى فعل شاعرنا ؟ . .

كل ما فعله أبو شادى أنه نظم القصة : ابتدأها بقوله :

عرف الحياة صبابـــة ونشيدا فمضى يبث جمالها تغريدا
واستصحب اللورا كأن خيوطها تستنطق الدنيا هوى ونشيدا
لم لا وقد أهدى أبولو وحيها لم لا وقد جعل الفنون فريدا
سحر الأنام بعزفه ولطالمـــا بالعزف قد جعل الأنام عبيدا

وحدثنا عن طموحه الفنى ، وذهابه إلى الغابات ، ثم انتقل فى مقطع آخر ، إلى نواله يورديس التى أعجبت بفنه ، ثم رغبة أرستييوس فيها ، ثم هربها منه . . إلى نهاية القصة منظومة فى مستوى الأبيات التى أوردناها ، بما فيها من تقريرية ، وتكرار للمعانى والألفاظ ، ثم بعد حتى عن جودة الصياغة ، فضلا عن أن يكون بها أثارة من إبداع فنى . . يتمثل فى تصوير الأجواء أو الشخصيات . . إنها القصة كما أوردها منثوره ، بعد أن أفقدها هذا النظم الردىء جوانب إشعاعها ، وأبعادها الملهمة . .

وسواء أجاد أبو شادى أو غيره نظم الأساطير أو لم يجد . . فان النظم ليس غاية الشاعر من « العودة للأساطير » . . إنه يعود ليتنفس فى جو الطلاقة

الأولى ، والحياة بكر ، والطبيعة عذراء ، والإنسان متفتح القلب . منهوم الحواس بالوجود . . إنه يعود ليرى فى هذا الخيال الساذج البرئ عمق صلة الإنسان بالكون ، ويستشف صدق التعبير عن بواكير المعرفة ، ويصوغ من تلك الحكايات الساذجة نسيجاً شعرياً فى تشكيل جديد ، يتيح له أن يبث ما شاء من مضامين العصر . ووجهات نظره . .

إنه يعود إلى الأساطير – باختصار – ليتخذ من لغتها ، وأجوائها ، وشخصياتها ، وسائط فنية – أثبتت قدرتها على التأثير فى النفس الإنسانية عبر مختلف العصور – لرسالته الجديدة .

٤ – ترجمة الأساطير :

والترجمة وجه من وجوه الاستفادة فى الشعر العربى من الأساطير ، ومن الأدب الغربى الذى دار حولها . . وقد أشرنا إلى ترجمة المازنى لقصيدة « الراعى المعبود[١] » . . وقد ترجم العقاد فى الجزء الأول من ديوانه « فينوس على جثة أدونيس[٢] » لشكسبير . دون أن يشير إلى أنه تصرف فى ترجمته على نحو ما أشار المازنى . . وكنت أحسب أن شفيق معلوف الشاعر المهجرى فى قصيدته « يارا » قد ترجمها عن البرتغالية دون تصرف ، فأتتنى رسالة منه تشير إلى جهده فى تعريب هذه الأسطورة . . ولعل هذا هو ما فعله الشاعر عبده بدوى فى قصيدته عن نكروما[٣] . . والواقع أن شفيقاً وعبده قد منحا هاتين الأسطورتين جمالا وشفافية بالتجائهما إلى التنويع الموسيقى ، واعتمادهما على الصورة الموحية ، والكلمات المشعة .

هذه ألوان من الاستفادة بعنصر « الحكاية » فى التراث الشعبى – أساطير

(١) ديوان المازنى . ص ١٢١ .

(٢) ديوان العقاد ط ١٩٦٧ ص ٢٥ .

(٣) انظر « باقة نور » ص ٦٧ .

أو حكايات شعبية لعل نظمها كما فعل أحمد زكى أبو شادى ، أو ترجمتها كما فعل المازنى والعقاد تكون أهون صورها . . ولعل محاولة إعادة تشكيلها وتركيزها حول محور يشع بغاية الشاعر . ومضمونه العصرى ، كما فعل شوقى فى قصص الحيوان ، ومطران فى الحكايات الشعبية تكون أعلى قيمة . . وإن كانت أقل فى قيمتها الفنية — بصورة عامة — من تغلغل الأساطير وروحها فى الأعمال الشعرية المعاصرة . كتغلغل أسطورة تموز فى شعر السياب.

٥ — ظواهر ثانوية فى الاستفادة من الأساطير : وإذا كانت الاستفادة السابقة . . الإشارات والرموز والنموذج والحكاية . . تمثل أهم مظاهر ظواهر العلاقة بين شعرنا المعاصر والتراث الأسطورى . . فهناك ظواهر ثانوية ، وأقل بروزاً . . نذكر منها :

١ — النظير الأسطورى : وهو أحد المناهج التى دعا إليها صلاح عبد الصبور فى الاستفادة من الأسطورة (١) — متأثراً خط اليوت — واتبعها فى بعض شعره (٢) . كما اتبعها شعراء آخرون :

ماذا حملت لنا سوى الخرز الملـون والضباب
ما خضت فى ظلمات بحر أو فتحت كوى الصخور
والريح ما خطفت يسوعك . والسحـــــاب
ما بـــل ثوبك . ما حملت لنا سوى الدم والعذاب (٣)

* * *

يا زهـــــرة الصباح
إن مر صبح دون أن أراك
أسير واهن الجنـــــاح

(١) حياتى فى الشعر . ص ١٠٢ .
(٢) السابق ص ١٠٢ .
(٣) السياب « منزل الاقنان » ص ٣٣ وانظر نماذج أخرى ص ١١٦ ، ١٢٢ .

أسير فى عينى حزن طائر يعود
فلا يرى فى العش فرخه الوليد
فاحكى لأمك الحنـــون
إن كنت تدركين
« وكلما مـــررت بـــه
ترعرع الحنان فى عينيـــه
كأنـــــه أبى . . »
احكى لها . . فأنت طفلتى
لكننى على الطريق لم أجد
تلك التى أدق بابها الحنون
عندما يداهم المساء غربتى
« حمامتى . . كاملتى »[١]

وقد اتضح أن الشاعر يعمد إلى تجسيد الحادثة أو الموقف الأسطورى أو التاريخى القديم ، دون ذكر أسماء أو أماكن توضح هذه الإشارات . تاركاً دلالتها تلعب على مستويين . . مستوى العطاء العفوى داخل النسيج الشعرى ؛ ومستوى استثارة هذه الأحداث والمواقف الأسطورية وابتعاث دلالتها . .

والنموذج الشعرى الأول الذى أوردناه يشف عن صورة عكسية للسندباد ممتزجاً بعوليس . . سندباد منهزم لم يعد لحبيبته بشئ ذى بال . .

ويشف الثانى عن ذلك الموقف ، الذى يعود فيه المحب مشبوب العاطفة متقد الحس لحبيبته فى نشيد الإنشاد ، وهى فى انتظاره تترقب ثم تصغى : « صوت حبيبى قارعاً . . افتحى لى يا أختى ، يا حبيبتى ، يا حمامتى يا كاملتى ، لأن رأسى امتلأ من الطل ، وقصصى من ندل الليل . . » فهو

(١) أنس داود « حبيبتى والمدينة الحزينة » ص ٦٩ . وانظر — عبده بدوى « الحب والموت » ص ١٤ .

يريد هوى مشبوباً مثل هذا الهوى . ويتمنى حبيبة مشوقة كتلك الحبيبة ، وإن كان لا يجد فى الحياة سوى أطفال يحمل لهم مشاعر الأبوة وحنانها . .

٢ ــ البناء : قد ذكرنا أن للدكتور أبى شادى محاولات تجريبية كثيرة فى الشعر . . ومن ذلك محاولة الاستفادة ببعض أوزان الزجل ليكتسب الشعر عن طريق هذه الأوزان ما فى الزجل من خفة ، ورقة روح[1] ، ومن ذلك :

يا مصر يا وطنى الباكى فى الأمـــلاك
لم بكاك ونجــــــواك هــــل عـــاداك
إلا بنوك وأهلوك
الدهــــر لم يذنب يوماً مهــــما أدمــــى
ذنبـــا نـــرى فيه الظلما نـــاراً ودمــــاً
كالذنب من لهو بنيك[2]

وقد حاول كامل أيوب الاستمرار فى هذه الاستفادة . . منتقلا من الاستفادة الجزئية فى الوزن التى وجدناها عند أبى شادى ، إلى اكتشاف عناصر التكوين الدرامى للأغنية الشعبية وللموال ، ومحاولة إثراء القصيدة بالمرددات الريفية ، واستخدام لغتها الفنية العميقة الدلالة :

العـــود جف
وكان ذات يوم يطرح الرمان
والخد ورد ذلك الزمان جف
لم يبق غير الوهم والأشجان[3]

---

(١) انظر مجلة أبولو – عدد أكتوبر ١٩٣٤ – ص ٢٧٦ .

(٢) قصيدة لهفة . ص ٨٣ من ديوانه « النحلة » .

(٣) الطوفان والمدينة السمراء . ص ١٠٤ وانظر ص ٧٠ ، ٧٢ ، ٧٥ .

غير أن هذه المحاولات فى الاستفادة من البناء الفنى للتراث الشعبى ما تزال فى حاجة إلى الصقل ، واكتشاف عناصر الإثراء لشعرنا فى هذا التراث الضخم ، لأن بعض الشعراء قد أساءوا فهم مثل هذه الاستفادة . حين شحنوا قصائدهم بالسذاجة ونقل الواقع نقلا حرفياً ، أو نقل التعبيرات الشعبية . .

وأخيراً : فلعل هذه المرحلة منذ تلمس العناصر المشابهة للأساطير فى القصيدة الشعرية . إلى تلمس استخدام الأسطورة : . إشارة ورمزاً ونموذجاً . وحكاية . . إلى تلمس ظواهر ثانوية فى هذه الاستفادة من البناء ، والنظير الأسطورى المتوارى تحت صفحة القصيدة . .

لعل هذه المرحلة قد أوفت بنا على تفهم هذه الظاهرة فى القصيدة الشعرية . . لنفرغ فى الفصل التالى لاستفادة مسرحياتنا الشعرية من الأساطير . .

الفصل السادس

الأسطورة فى المسرحية الشعرية

تمهيد : مسرحنا الشعرى :

منذ المشاهد الحوارية التى كان يمثلها الكهنة أمام ساحات المعابد فى مصر القديمة والتى كانت تستمد موضوعاتها من العقائد والأساطير ، وبخاصة أسطورة الإله المعذب أوزيريس وزوجه الوالهة إيزيس . . ظلت صلة الفن المسرحى بعالم الأسطورة مستمرة عبر الزمن . . فكان المسرح الإغريقى يرى فى الأساطير منبعه الثر حتى لقد قيل عن أشهر كتابه إنهم كانوا يقتاتون من مائدة هوميروس . . أو يعيشون على فتات مائدته . .

وعبر التاريخ الأدبى ظل المسرحيون ينظرون إلى الأساطير ، وإلى الحكايات الشعبية نظرتهم إلى مصدر هام يستمدون منه الهيكل والأحداث والمغزى أو يطورون بعض ذلك ، ويبثون داخل الهيكل المتوارث ما شاءوا من غايات . . .

وحين التفتنا إلى ذلك الفن ، وكان علينا أن نشارك فى إنتاجه . كانت « أهل الكهف » و « بجماليون » و « أوديب » لتوفيق الحكيم ولباكثير سيرا على طريق عالمى ممهد ، واحتذاء لتقليد مسرحى أصيل . .

وقد ذكرنا صلة الأسطورة بالحكاية الشعبية ، وذوبان الفروق بينهما فى نظر الدارسين ، وفى نظر الأدب الذى يستلهمهما ، حتى يمتزجا منذ بواكير ذلك الأدب فى إلياذة هوميروس . .

كما ذكرنا محاولة استلهام تراثنا الشعبى فى أعمال مسرحية شعرية لدى خليل قبانى ، وعلى أنور ومحمد عبد المطلب وغيرهم ممن سبقوا شوقى . .

لكن شوقى كان هو بداية التأصيل لهذا الفن فى شعرنا المعاصر . . بما لديه من موهبة شعرية ؛ وثقافة واسعة وبما فى مسرحياته من نضوج واكتمال . .

ولشوقى مجموعة من المسرحيات الشعرية ، يدور بعضها حول التاريخ المصرى القديم والحديث – مصرع كليوباترا ، قمبيز ، على بك الكبير – وتستقى مجنون ليلى وعنترة من الحكايات الشعبية التى نسجها الخيال العربى حول حب قيس بن الملوح لابنة عمه ليلى وتفانيه فى هذا الحب ، وحول سيرة عنترة وبطولته . . وهناك نواة تاريخية لهاتين السيرتين ، غير أن الخيال العام قد أضاف الكثير من الأحداث هنا وهناك حتى كادت أن تغيب النواة التاريخية عن أعين المؤرخين . . ثم كان شوقى فناناً يبحث عن الطريف والخارق أحياناً ، ويبحث عن الممكن والمعقول أحياناً أخرى ، ويجدل من الحقيقة والخيال معاً مسرحه الفنى ، ليبث من خلال الشخوص والأحداث رسالته الفكرية . . ونحن هنا نعرض لمسرحيتى شوقى « مجنون ليلى » و « عنترة » من زاوية المادة الأسطورية التى صيغا منها ، وكيف وظف شوقى هذه المادة فى بناء مسرحيتيه . . مغضين عن المسرحيات الأخرى مع أن فيها جزءاً من الخيال الشعبى وأساطيره ، كاعتماده فى قمبيز على رواية سمعها هيرودوت من أفواه بعض المصريين ، تعزو أسباب غزو الفرس لمصر إلى أن ملك مصر أبى أن يزوج قمبيز ابنته ، فشن هذه الحملة انتقاماً[1] ، متجاوزاً السبب التاريخى المعروف وهو الصراع بين امبراطوريتى الفرس واليونان وما فى الاستيلاء على مصر من قوة لأحد الفريقين ، وإضعاف

---

(١) انظر : أحمد شوقى « قمبيز » ص . ١٣ وما بعدها . وانظر : د . محمد مندور « الادب وفنونه » ص ٨٦ .

للآخر ، وبخاصة إذا كان ذلك الآخر هو اليونان الذين كانوا يجدون فى مصر المورد الأكبر لقمحهم . . فان اتخاذ شوقى لهذا العنصر الأسطورى — كجزء من الحكايات الشعبية — لا يخرج بالمسرحية فى أشخاصها وأحداثها عن الإطار التاريخى العام .

وتابع شوقى الشاعر عزيز أباظة ، فتعددت مسرحياته كما تعددت موضوعاتها وتنوعت مصادرها ، فمن مسرحيات تدور حول الأساطير الأدبية والشعبية ، كمسرحيتيه « قيس ولبنى » و « شهريار ».. ومن مسرحيات تستقى أحداثها من التاريخ ، وتدور حول فترات هامة . وشخصيات نادرة ، وأحداث عاصفة فى ماضينا العربى ، كمسرحياته عن العباسة والناصر وشجرة الدر ، أو مسرحيات تستلهم الواقع الاجتماعى وتحاول أن تمس قضاياه ، كمسرحيته « أوراق الخريف » . . وقد استطاع عزيز أباظه أن يكون معلماً هاماً من معالم مسرحنا الشعرى ، لا يستطيع الدارس أن يغض الطرف عنه ، فلئن أعجب بشوقى ، وتأثر خطاه ، وحافظ — مثله — على القيم الموروثة فى الشعر العربى ، وجاراه فى التمسك بسلاسة اللغة ، وجزالة الأسلوب ، وعمق البصر بمفردات العربية ، واتساع قاموسها ، والعودة بالأسلوب الشعرى إلى عهود ازدهارها نسجاً على منوال البحترى وأبى نواس ، ومن لف لفهم فى الاحتفال بنصاعة البيان ووضوح الفكرة ، وحرص على الجرس الموسيقى ، وإيقاع القافية . . وتابع شوقياً فى الابتعاد عما دخل الأسلوب الشعرى من تطورات فى نتاج الذين تأثروا بالرومانتيكية الغربية ، وبالرمزية ، وتوظيف الأسطورة فى إثراء النسيج الشعرى لقصائده ، كما ماثل « شوقياً » فى التكوين النفسى ، فظلت عاطفة كل منهما تحمل الكثير من وقار الأقدمين ، وصفاء رؤيتهم للحياة وللأشياء .. لئن كان عزيز أباظه نظيراً لشوقى فى كل هذه المناحى الفنية والنفسية ، فلعل فى دراسة نتاجه

الشعرى الضخم ما يوضح عناصر تفرده ، وأصالة شخصيته ، وإضافته الحقيقية إلى شعرنا المعاصر . . ولو أن باحثاً كبيراً انتهى من بحث هذا النتاج الشعرى نهاية قاتمة حين قال : « وإن كنا فى النهاية نود أن لو عاد شاعرنا إلى مجال الشعر الغنائى الذى أطربنا فى ديوان « أنات حائرة » لكى يترك المسرح للناثرين[١] . . وقد يقال إن هذه العبارة تشى بأن الناقد ليس من أنصار المسرح الشعرى جملة ، وهو موقف الدكتور طه حسين مثلا[٢] ، وليس لعزيز أباظه فى ذلك حيلة ، غير أن الناقد قد سبق له فى نفس الكتاب أن عبر عن رأيه جملة فى المسرح الشعرى ، وقبوله له إن كان المؤلف على حظ من الأصالة والإبداع ، حين قال :

« فنحن لا نرى ضيراً فى أن يستخدم الأستاذ عزيز أباظه وأحمد شوقى أو غيرهما الشعر وسيلة للأداء ، كما استخدمه من قبل عمالقة أحسنوا استخدامه على نحو رائع[٣] » .

وعلى كل فان استقاء عزيز أباظة مادة مسرحيتيه « قيس ولبنى » و « شهريار » من الأساطير . . مما يهم بحثنا هذا ، ويفرض علينا أن نعرض لكل منهما بالتفصيل :

وبالإضافة إلى شوقى وعزيز أباظة كان الشاعر على محمود طه والشاعر سعيد عقل يحاول كل منهما أن يرد هذا المورد . . فاستلهم المهندس أسطورة فرعونية « أغنية الرياح الأربع » واستلهم عقل أسطورة فينيقية عن إيروب وزوس وقدموس . . غير أن النتاج الشعرى ما لبث أن أسلم زمامه للقصيدة الغنائية حيناً من الزمن . . ولم يرتد إلى محاولة « المسرحية » إلا منذ

(١) د . محمد مندور « مسرحيات عزيز أباظه ص ٧٨ .

(٢) عزيز أباظه « مسرح الشعر » ص ٦٤٧ مقدمة د . طه حسين لمسرحية « غروب الاندلس »

(٣) د . محمد مندور « مسرحيات » عزيز أباظه ص ٣١ وانظر أيضاً ص ٦١ .

سنوات قلائل حين نشط عبد الرحمن الشرقاوى فى متابعة معاركنا السياسية والاجتماعية فى مسرحيات شعرية . يغلب على أسلوبها طابع النثر .

ثم كانت المحاولة الجادة العميقة « مأساة الحلاج » لصلاح عبد الصبور ، تلتها محاولات أخرى للشاعر نفسه . . ولطائفة من الشعراء الذين يتأثرون خطاه . . ومن أبرزهم محمد مهران السيد فى مسرحيته « الحربة والسهم » ومحمد إبراهيم أبو سنه فى مسرحيته عن « حمزة العرب »[1] .

أما مسرحيات عبد الرحمن الشرقاوى وصلاح عبد الصبور فلا تصدر عن الأساطير وقد أسلفنا أن الشاعر المعاصر قد يجد فى شخصية تاريخية كالحلاج مادة أسطورية لأنها قد ارتبطت فى المتوارث عنها بحكايات شعبية كثيرة ، وتزايدات تخرج بها من إطار الواقع المسلم به ، وتقف بها فى دائرة بين الواقع والخيال . . وقد تناولنا — من هذه الوجهة — قصيدة البياتى عن « الحلاج » واعتبرنا الحلاج واحداً من النماذج الفنية الأسطورية التى استلهمها الشعراء المعاصرون . .

غير أن صلاح عبد الصبور فى مسرحيته « مأساة الحلاج » قد عاد بالحلاج إلى واقعه الاجتماعى ، وربطه بمشكلات وقضايا واقعية ، وجعل له آماداً من الأحداث والوقائع تخرج به عن ذلك الغموض الذى يشيع حوله فيما تروى عنه الأخبار المتوارثة فلم يعد فى هذه المسرحية شخصاً أسطورياً بقدر ما أصبح موجوداً تاريخياً . .

ومعنى هذا أننا سنتناول فى هذا الفصل مسرحيتى شوقى : مجنون ليلى ، وعنترة . ومسرحيتى عزيز : قيس ولبنى ، وشهريار . ومسرحية سعيد عقل « قدموس » ومسرحية على محمود طه « أغنية الرياح الأربع » .

---

(١) لم تطبع بعد هاتان المسرحيتان ، ولذلك لن نتناولهما فى هذه الدراسة .

لعل تناولنا لهذه المسرحيات كاشفين عن المادة الأسطورية والتأثرات الفنية التي صدرت عنها ، وعن مدى جهد الشاعر المعاصر فى صياغة هذه المادة ، وتشكيل بناء المسرحية الفنى بأحداثه وأشخاصه ومواقفه من خلالها ، لعل ذلك يعطى للقارئ صورة كافية من وجهة نظرنا فى استخدام شعرائنا المعاصرين للأساطير فى مسرحياتهم يستطيع أن يتلمس طريقه فيما فاتنا من مسرحيات . . حيث أن هذه الدراسة – كما أسلفنا – تعرض لبعض النماذج المصطفاة فحسب من نتاجنا الشعرى وتقوم على الانتقاء لا على الحصر والإحصاء . .

وفيما يلى نعرض لكل مسرحية من هذه المسرحيات :

١ – مجنون ليلى :

(أ) فى الأغانى عن مجنون ليلى . . يقول أبو الفرج : من الناس من أثبت وجوده ، ومن الناس من لم يثبت ثم أورد اختلاف المثبتين له فى اسمه وفى قبيلته ، كما أورد روايات المنكرين لوجوده ، ونسبته إلى أحاديث الرواة ، وتزايدات الوضاعين . . ثم أفاض – كعادته – فى ذكر كل ما يتصل بأخباره وأشعاره ، وما كان يدور فى البيئة العربية فى العصر الأموى عن حبه لليلى ، وصلاته بأهله وأهلها ، وموقف المجتمع منه . . وغير ذلك مما استفاضت به الروايات المجهولة التى يوردها صاحب الأغانى بصيغة : وقيل . . وروى . . مما يجعلها جزءاً من حصاد الحكايات الشعبية التى تنمو بالتنقل من رواية إلى رواية ، دون رعاية لحقائق التاريخ ، مع عدم الإخلال – فى الأعم الأغلب – بممكنات الواقع الإنسانى . . .

ومن هنا تصبح صلاتها واضحة بالاستثمار الفنى المعاصر . . حيث يجد الشاعر بين يديه مادة يستطيع أن يتخير منها ما شاء ؛ وأن يزيد فيها من العناصر والأحداث ما يخدم عمله الفنى ، وأن يضع لها من التصميم الروائى ما يخدم بناءه الفنى . . .

وقد اختار شوقى اسم قيس من بين الأسماء العديدة التى قيل إن أصحابها قد لقبوا بمجنون ليلى . . واختار أن يكون من بنى عامر ، وأن تكون ليلى ابنة عمه ، ورفيقة صباه ، واختار الرواية التى ذهبت إلى أن حرمانه من ليلى هو الذى أصابه بالخبل وتركه هائماً فى الصحراء ، وأن سبب هذا الحرمان رعاية أبيها لتقاليد البادية التى تأبى أن تزوج فتاة من شاعر شبب بها . .

كما اختار فى تضاعيف المسرحية كثيراً من الأخبار الأخرى . . . كالتقائه بأمير الصدقات ، وتشفعه له عند والد ليلى ، وذهابه إلى مكة ، وتعلقه بأستار الكعبة ، وطلبه المزيد من حب ليلى . .

ثم استعان بما يعرف عن الصراع السياسى فى ذلك العصر ، وتوزع الناس بين هوى الحسين ، والولاء ليزيد ، وبما يعرف من عادات القوم فى الرحيل وفى التطبيب وبما كان يشيع بينهم من أساطير عن الجن . . ليقيم من كل ذلك دعائم مجتمع البادية فى العصر الأموى الذى تتحرك فيه قصة هذا الهوى الخالد . .

(ب) وفى الفصل الأول من مجنون ليلى يحاول شوقى أن يشف حواره بين بشر وليلى عن اتجاهات السياسة فى ذلك الحين ، وتوزع الناس بين الولاء للحسين عن رضى واقتناع ، وولائهم ليزيد ابن معاوية عن رهبة وتخوف ، حتى ليغدو قول بشر :

أحب الحسين ولكنمـــا لسانى عليــه وقلبي معه[1]

من شعارات ذلك العصر . . الشائعة فى سلوك الولاة والأتباع . . ثم يجسم لنا فى هذا الفصل حرص القبائل العربية على كتما ن الحب ، وحرمان من يفتضح حبه من الزواج ممن تعلقها قلبه اتقاء لقالة السوء :

ومن ســنة البيد نفض الأكف من العاشقين إذا شببوا

وكان فى شعر قيس إشهار لحبه لليلى . ومن ثم قامت العقبات فى طريق زواجهما وبدأ رحلة العذاب التى تكتوى ليلى بنارها مشيرة إلى أن قيس[2] قد أحرجها بأشعاره :

صنت منذ الحداثة الحب جهدى وهو مستهتر الهوى لم يصنى
قد تغنى بليلة الغيــل ماذا كان بالغيل بين قيس وبينى
كل ما بيننا ســلام .وود بين عين من الرفاق وأذن
وتبسمت فى الطريق إليـــه ومضى شأنه وسرت لشأنى[3]

ثم عرج شوقى فى الفصل الثانى على بعض العادات العربية ، وقدم لنا دور « العراف » فى القبيلة ، وكيف يستطلع الغيب لها ، ويطب للعصى من أمراضها ، وقد أمر أن تذبح شاة وينزع قلبها ، ثم تشوى وتقدم إلى قيس بعد أن يرقى عليها بعزائم ، لتكون سخرية قيس بهذه النصيحة الطبية سخرية مريرة حين يقول :

وشاة بلا قلب يدأووننى بها وكيف يداوى القلب من لا له قلب[4]

---

(١) مجنون ليلى – ص ٨ ط مؤسسة فن الطباعة .
(٢) تختار هنا إيراد الأسماء على الحكاية .
(٣) ص ١٨ .
(٤) ص ٣٧

واستكمالا للحديث عن العادات ، نورد أنه فى الفصل الثالث (ص ٦٩) أشار إلى عادة التكبير فى أذن المغمى عليه ، التماساً لإفاقته ببركة الأذان ، وتلك من الأوهام العامة الشائعة حتى اليوم ، وخلع القادم إلى خيمة سيد مفضل حذائيه ، وسعيه حافياً تكريماً له . . وإن كان ابن عوف فعل ذلك نظيراً لفعل الحسين بن على حين ذهب للاستشفاع لقيس — آخر — عند والد لبنى :

الحسين انتعل الترب إلى والد لبنى
فرآه حافياً فى ساحة الدار فجنا
قال : لا أملك يا ابن المصطفى بنتاً ولا ابناً
أنت فى الدار أمير فبما شئت فمرنا

وقدم لنا شوقى — فى الفصل الثانى — صورة للحداء العربى كما يتخيله ، فعبر المسافات الشاسعة فى الصحراء العربية ، كان لا بد أن يوجد من يحدى القوافل بغنائه ، ترويحاً عن الناس ، وتنشيطاً للابل ، وشوقى يجعل القافلة التى أورد حداءها تقل الحسين بن النبى فى طريقه ليثرب ، ومن ثم فهى قافلة روحانية كانت جديرة بأن تشيع الأمل والرجاء فى جوانح قيس الأليمة[1] ؟ ؟

ثم يلم شوقى بأطراف من الروايات العربية عن قيس ، وكيف ذهبوا به إلى مكة ليشفى من لاعج الحب ، فسأل الله مزيداً من هذا الحب .

وفى الفصل الثالث يقدم لنا شوقى صورة من النعرة العربية عندما تتنادى القبيلة ضد ما تظنه مساساً بالعفاف والشرف ، فتتكتل مسلحة أمام عودة

---

(١) لم يستغل شوقى هذه الدلالة ؛ بل جعلى الركب لا يشغل بال قيس ، ولا يوقظ له فكراً ، وترك تخصيصه الركب بأنه ركب الحسين بلا مسوغ ، ما دام لم يؤثر فى تشكيل الموقف المسرحى . انظر ص ٤١ — ٤٥ .

قيس إلى ديار القبيلة فى حمى ابن عوف ، ثم صورة من حفاظ ليلى على التقاليد ، ومراعاة أعراف القبيلة :

نصون القديم ونرعى الرميم ونعطى التقاليـــــد ما توجب

وتم المأساة برفض ليلى الزواج من قيس ، انصياعاً لمنطق التقاليد ، واحتجاجا على قيس حين خرق هذه التقاليد :

ولكن أترضى حجابى يزال وتمشى الظنـون على سدله
ويمشى أبى فيغـض الجبين وينظـر فى الأرض من حوله
يميناً لقيت الأمـرين مـن حماقـة قيس ومن جهلـه
فضحت به فى شعاب الحجاز وفى حـزن نجد وفى سهله[1]

وترضى بورد بعلا لها نزولا على رغبة أبيها . ثم هى بعد ذلك الشقية ، الأثمة بهذا الاختيار ، حتى لقد ظنته ضرباً من ضروب الوساوس والهذيان . . وليلى لذلك شخصية ثرية بصراعها النفسى ، فهى محبة لقيس ، حدبة عليه ، مستشفعة له عند والدها ، مقرة له بحقه فى الزواج منها ، راوية لشعره بين لداتها ، غير أنها خائفة على والدها من التقاليد التى لا مسوغ لها من عقل ولا من شرع ، والتى لا تستسلم لها إلا اتقاء لما تجلبه على أسرتها من شر . . . وهى لذلك فى صراع دائم مع ما تؤمن به من حق لها ولحبيبها ، ومع ما توجبه التقاليد من ولاء . . وهى حين تنتصر للواجب القبلى ، تنتصر لشئ لا تؤمن به فى قرارة نفسها ، ولا ترى له فضلا من رعاية ، ومن ثم تسقط صريعة الوساوس ، وصريعة الداء الذى يفضى بها إلى الموت . . وهذا الصراع النفسى ، ولو أنه « يظل خارجياً تخضع ليلى فيه دون أن تتجاوب داخلياً معه

---

(١) ص ٧٤ .

« قد أكسب شخصية ليلى كثيراً من الحيوية إذا قيست بشخصية قيس فيها.. (١)

ويتسع الفصل الرابع لشوقى ليجول جولة واسعة – تحدث هوة فى البناء المسرحى – بين رواسب الاعتقادات الجاهلية فى عوالم الجن ، وصلتها بعالم الإنس ، وقيامها بالإلهام للشعراء ، فقد عقد المنظر الأول من هذا الفصل فى قرية من قرى الجن ، وأورد شذرات من أحاديثها ولهوها ، ثم حين يحدثهم جنى عن الشاعر قيس الذى يملى عليه شعره فى ليلى ، يتضح أنه مشهور فى عالم الجن شهرته فى عالم الإنسان وكأنما الكون كله يصغى إلى شعره وإلى حكاية حبه :

الشاعـــر الذى سحـــــر والساحـــر الذى شعــــر
حنجـــرة لنا وتـــــر منهـــا وللانس وتـــــر (٢)

وأخيراً يمر بهم قيس وهو ضارب بوجهه فى الصحراء على غير هدى ، وينبئنا شوقى بتأفف عالم الجن من رائحة الإنسان وفكرة حضوره بينهم بمثل ما يتأفف عالم الإنسان أو ينزعج من فكرة حضور الجنى . . وكيف أن الإنسان – فى رأى واحد من الجن – أحياناً ، يكون أنكى وأكثر شراً مما يزعمه من الشرور والآثام فى بنى الجن :

وكم من متعوذ بالله منا تعوذ الأرض منه والسماء (٣) ؟

ثم يشير شوقى – على لسان الجن – إلى ما يشيع فى التراث الشعبى من بناء الجن لكل عظيمة من المعابد والمدن . . كبنائهم لهيكل سليمان ، ومدينة

---

(١) انظر د. محمد غنيمى هلال « دور الأدب المقارن » ص ٥٨ .
(٢) ص ٨٢ .
(٣) ص ٨٣ .

تدمر الكبرى ، ثم ما كان جزاؤهم من سليمان إلا السجن الذى لا فكاك منه تحت الماء وفى جوف القماقم . .

وأخيراً يطل عليهم قيس . فيحيطون به ، ويتصايحون عليه . . ويحار قيس : هل تلك أضغاث أحلام : أم تخليط أفكار وأوهام : ويصف شوقى — من خلال قيس — أجسامهم ومنظرهم وقرينهم وبعض متاعهم . . ثم يناوشه « الأموى » (شيطان شعره) وقد حدثه أبوه عنه ، وأحسه دبيبه فى أعطاف نفسه . ولكنه لم يره قبل ذلك . . يناوشه الأموى بانشاد شعر كان قيس قد عمله لساعته ولم يذعه بعد فى الناس ، فيستغرب قيس . . كيف أتيح له أن يستمع لهذا الشعر . وهو بعد لم يذع ، وكيف تأتى له أن يدعيه جملة ، وينشده فى جرأة كأنه من شعره وليس من شعر قيس . . وأخيراً يهتدى قيس إلى أنه أمام شيطانه « الأموى » وجهاً لوجه :

ما أنت إلا صــــــورة فى عصبى مصــــــوره
أو عبث لــو كان عقلى حاضرا لأنــــــكره

(ص٩١)

وهو تعليل علمى لطيف من شوقى لظاهرة الإلهام الشعرى ، وأنها لون من ألوان المشاعر الكامنة فى النفس ، تنطلق جملة — فى ساعة تهن الحدود فيها بين الوعى واللاوعى — أنها من عالم بائن ومستعل على البشر ، وأنها وحى يوحى . .

ويوقع « الأموى » قيساً فى اختبار قاس ، حين يجعله يجرب الشعر متخلياً عنه ، فيخلط قيس فى كلمات مترنحة بعيدة عن النسق الشعرى ، تثير ضحك الجن ، كما تثير عجب قيس وسخطه ، وما يلبث أن يعترف بسلطة شيطان شعره (قوى الإلهام الفنى) :

أنت علـــى مشاعرى وشـــعرى المسيطـــر
إن غبت غاب خاطرى وإن حضـــرت يحضـــر
(٩٥)

ثم يستهدى به قيس إلى ديار ليلى فيهديه . . وكأن شوقى يجعل لقوى الحدس فى النفوس الصافية قدرة على الوصول إلى غاية القصد ، ويقين الصواب . . غير أن السياق الواقعى للأحداث قبل وبعد هذا المنظر جعله «تمهيداً ضعيفاً من الناحية الفنية»[1] وجعل ضرورته من الناحية المسرحية غير واضحة . .

وفى المنظر الثانى — من هذا الفصل — يصل شوقى إلى أضعف أجزاء مسرحيته إقناعاً ، حيث يصل إلى ديار ليلى المتزوجة من ورد ، ويكون ورد هو أول من يلقاه . . يسخر منه قيس فيلين له ورد ، ويسأله سؤالا ساذجاً فى موضعه :

بربك هل ضممت إليك ليـــلى قبيل الصبح أو قبلت فاها
الخ : ؟ (٨٩)

وواضح أن البيتين من شعر قيس كما تحكى الروايات ، وإنما قلنا ساذجاً لأنه من المعقول أن ينشد قيس ذلك فى بعض شعره ، وهو يتخيل — فى تحرق وغضب — لذائذ الوصول التى ينعم بها ورد مع ليلى ، أما أن يسأله فذلك شئ بعيد عن السياق الطبيعى للأمور ، وخصوصاً فى تلك البيئات البدوية المتحرجة . . ثم يغالى شوقى فى البعد عن منطق البيئة ، حين يحكى لنا أن وردا قد قاد قيساً إلى ليلى ، وجمع بينهما ، ثم تركهما ليخلو لهما حديث الذكريات .. وفى هذا مناقضة منطقية لسيرورة الأحداث وتصاعدها الطبيعى ، فما قدمه

---

(١) د. غنيمى هلال « دور الأدب المقارن » ص ٥٣ .

شوقى عن مدى عنف التقاليد وضراوتها وخضوعهم خضوعاً لا مفر منه لمقتضياتها ، يتناقض تناقضاً تاماً مع هذا التسامح الذى بدا من ورد[1] ، ويناقض هذا الموقف الرخو ما عرف عن العرب من غيرة على الحرمات . . وليس فى سياق الحكاية أو فيما أكده شوقى من عفاف ليلى ، ومن طهارة هذا اللقاء ، ما يسوغه كحدث مسرحى ، فى مسرحية تقوم أساساً على عنف التقاليد وضراوتها . . ثم يمضى البناء المسرحى إلى تهاويه الأخير حين تزعم ليلى أن الداء قد برح بها ، وحين نفاجأ فى الفصل الخامس يقبرها ، ووالدها وزوجها يتلقيان العزاء فيها ، وما يكاد يبلغ قيساً نبؤها حتى تأخذه سكرات الموت إلى أن يلفظ أنفاسه الأخيرة ، وهو يتساءل :

هل أسى الموت جراحينا وهل قرب الدار ، وهل لم الشتات ؟

(١٣٤) .

وما يحفل به هذا الفصل — كما فى الفصول السابقة — من قطع غنائية ، بلغ فيها شوقى الغاية من الروعة والجمال ، كتلك المقطوعة الخالدة عن جبل التوباد ، فان هذا الفصل والسابق له ، يعوقان الحركة الدرامية فى المسرحية عن بلوغ غايتها . ويعودان بها إلى جو الحكايات الشعبية قبل أن تتطور إلى بناء مسرحى محكم . .

(حـ) والذى يعنينا هنا أن شوقى قد استقى أحداث هذه المسرحية من الحكايات الشعبية المنسوجة حول قيس العامرى لابنة عمه ليلى — ولو أنه ترك من الأخبار ما كان يغنى المسرحية ويجعلها أقوى وأكثر حياة[2] وأنه وشح هذه الحكايات بما عرف عن العرب من عادات وخرافات وأساطير ،

---

(١) كان موقف ورد هنا مثار إعجاب لدى الأستاذ المرحوم الدكتور غنيمى هلال ، ونحن نخالفه بما أوردنا . انظر كتابه السابق ص ٦٨ .

(٢) د. غنيمى « دور الأدب المقارن » ص ٦٠ .

وبخاصة تجسد عالم الجن فى خيالهم ، وآثاره فى حياتهم ، وقيامه بالإلهام لشعرائهم . .

والملاحظ أن مضامين شوقى كانت قريبة الغور ، وأنه لم يستغل تلك المادة الأسطورية استغلالا جيداً ، فبالإضافة إلى التناقض الواضح بين تقديس العادات فى بداية المسرحية ، ثم الارتداد عنها فى نهايتها ، وإقحام الفصل الخاص بالجن دون صهره فى الكيان الفنى للمسرحية[1] ، والتقاط الجوانب السلبية فى شخصية قيس ، وشخصية ليلى ، والانتهاء بموت الحبيبين على نحو لا مسوغ له . . كما نرى من المسوغات فى مطاردة القدر — مثلا — لأبطال التراجيديات اليونانية العظيمة ، جزاء وفاقاً لتطور الأحداث بهم ، ومطاردة لأنواع من الشرور والمآثم ارتكبوها أو تورطوا فى ارتكابها فى حياتهم ، فالبطل يحمل فى داخله بذرة انهياره ، التى تنمو رويداً رويداً ، حتى لا يكون دماره النهائى فجائياً ، بل تدرجياً طبيعياً من الأسباب إلى النتائج ، ومساراً له منطقه الخاص من الفعل إلى الانسحاق تحت وطأة هذا الفعل ذاته . . . وما كان موت قيس كهذه النهاية الرهيبة فى « أوديب ملكاً » لسوفوكليس ، وفى « أجا ممنون » » لأسخيلوس ، أو ذلك الانتحار الفاجع فى « روميو وجولييت » لشكسبير .

إن جولييت نائمة هنا ، وجمالها
يجعل للنور فى هذه القبة عيداً مقيما
ما أكثر ما يجد الناس السعادة ساعة الموت

---

(١) للأستاذ عمر الدسوقى ملاحظة قيمة عن ظهور الجن على المسرح فى هذا الفصل قبل ظهور قيس ، ويرى أنه كان من المستحسن أن يظهر قيس أولا ، ضالا بالبيداء ثم تظهر هذه الأشباح والجن كأنها أوهامه وقد تجسمت ، انظر « المسرحية ص ٤٣٣ وما بعدها . ط ٣ دار الفكر العربى .

ما بالك لا تزالين رائعة الجمال
ترى أيمكن أن يذهب بى الظن
إلى أن الموت المجرد عاشق لك
فهذا الوحش النحيل البشع
يمسك بك هنا ليكون لك خليلا
إنى ، مخافة هذا الظن ، سأظل معك ،
ولن أفارق أبداً هذا القصر
قصر الليل المظلم ، هنا ، هنا ، سأقيم
. . والآن أشرب على حبى . . أيها الصيدلى الأمين
إن عقاقيرك . لسريعة المفعول . . فها أنذا أموت[١]

بل كان موت قيس وليلى موتاً تاريخياً ، كأن على الشاعر حين أرخ لوجودهم أن يترصد موتهم ، أما الموت الفنى فهو ذلك الذى تدفع إليه أحداث المسرحية ، وتتصاعد به المواقف ، وينتهى نهاية فاجعة تثير الشفقة والخوف فى نفس القارئ والمشاهد . .

ومن ثم ظلت المسرحية ــ جملة ــ فى حدود الغنائية العذبة للشعر الذى

(١) انظر : د. شكرى عياد « البطل فى الأدب والأساطير » ص ٦٨ ، ٦٩ ، ١٥٥ وانظر : أسخيلوس « أجا ممنون » ترجمة وتقديم د. لويس عوض ، وانظر : روميو وجولييت ــ مسرحيات شكسبير المجلد الخامس ، ترجمة مؤنس طه حسين ، دار المعارف بمصر ، وقد قصدنا باقتباس هذا النص إيضاح الدوافع النفسية العميقة عند روميو التى دفعت به إلى الانتحار وكيف كان يرى أن جمال جولييت يجعل للنور فى هذه القبة عيداً مقيما ، كما يرى ساعة الموت سعيدة لأنها تقربه منها ثم تتدرج به الخواطر حتى يكون طبيعياً من الوجهة النفسية أن يتناول كأسه الأخيرة . . وفى تضاعيف مسرحية شكسبير ما يجعل هذه النهاية نمواً طبيعياً وتطوراً فنياً صادقاً لنفسية روميو . .

دار به الرواة عن قيس وليلى ، وقيس ولبنى ، وغيرهم من عشاق العرب ، ومعاميد البادية . . أضاف له شوقى نسقاً من القصص ، وأجرى خلاله لوناً من ألوان الحوار ذى الطابع الغنائى لا الدرامى فى مجمله ، ونفث فيه — أخيراً — من روحه الشاعرة مقطوعات من أعذب ما غناه من شعر — سجا الليل ص ٢١ ، مناد دعا ليلى ص ٤٦ ، جبل التوباد ص ١٢٠ — ولكنه لم يوظف ما استقاه من حكايات وأساطير فى بناء المسرحية بناء متكاملا . . تجعل منها وثيقة نفسية للعقلية العربية ، والحياة العربية فى ذلك الحين . كاشفاً عن العناصر الخالدة والعناصر المؤقتة فى تكوينها ، أو تجعل منها مرآة تتخايل فيها صورة من عصرنا وهمومه فيما كان يرى شوقى . . وهذا هو الهدف — فى الحقيقة — من أن يكر الشاعر المعاصر لتراث قومه وأساطيرهم ؛ حيث يريد أن يكشف عن عناصر الاستمرار فى شخصيتهم . أو عوامل التأخر فى حياتهم . . ولذلك فانه يصطنع من الأحداث والأشخاص ما يكون فى مستوى الرموز الفنية التى تشف عن أكثر من معنى فى تناغم وتواصل يصل بالعمل الفنى إلى وحدته المتكاملة ، وإلى قمة تأثيره فى نفسية القارئ . .

فالشاعر يلجأ إلى التراث . . لاليلتقط أحداثا برمتها ، فلا يكون له فضل فى تقديمها سوى الصياغة والتنسيق : . بل ليعيد النظرة إلى التراث . . إلى الواقع الانسانى للأمة ، ورصيدها الحضارى من خلال هذا التراث . . ومع أننا نرى أن شوقى لم يكن موفقاً فى مسرحيته فى اتخاذ هذا الموقف من الواقع والتاريخ . . فان بعض الدارسين قد رأى أن شوقى « لم يهمل ما يفيدموضوعه من الأساطير التى نسجت حول هذه القصة ، بل اختار منها ما يرى أنه يصلح للمسرحية فى روعة مشاهدها ، ونمو أحداثها ، والتعبير عن نفوس أبطالها ، وهكذا مزج بين الأخبار والأساطير ، مختارا من هذه وتلك مسرحية شعرية ، موضوعها الحب العنيف واصطدامه بالتقاليد ، وسقوط

البطلين شهيدين لهذا الحب . وتلك التقاليد . وكان هدف المؤلف من هذه المسرحية هو الاشادة بالنبل العربى والتغنى بسمو العرب . وتضحياتهم بحياتهم فى سبيل نبيل العواطف ، أو من أجل رعاية التقاليد ، كما حدث لقيس ، وكما جرى لليلى »[1]

ونظرتنا إلى الهدف . . تختلف عن هذه النظرة . . فأى نبل عربى أشاد به شوقى وأى نبل — أصلا — فى تلك التقاليد العمياء التى لم يدن لها بالطاعة غير والدليلى فى غير إيمان بها[2] ، ثم انساقت ليلى تبعاً — درءا للعار عن أبيها — بينما نرى فى جانب المعارضة لهذه التقاليد جماعة من المستنيرين يحاولون أن يثنوا والد ليلى عن رأيه ، ومنهم أبو عوف أمير الصدقات وعامل الخليفة . ومن هؤلاء الذين قاوموا هذه التقاليد حيث وجدت الحسين بن على . . فلم تكن هذه التقاليد رشيدة فى عرف جميع معاصريه ، وليست رشيدة فى أى مقياس من مقاييسنا المعاصرة . . ولذلك لانرى فضلا لشوقى إلا ماذكرناه : صياغة بعض الحكايات ، وترتيبها ، وإنشاء مقطوعات من أعذب الأشعار الغنائية ، أما الهدف ككل فانه ضائع فى ثنايا اختلال البناء المسرحى ، وفى فقدان « الرؤية المعاصرة » التى تغير فى التراث ، وتعيد تقييمه ، وتنير من خلاله النظرة إلى حياتنا . .

٢ — عنترة :

فى عنترة كان أمام شوقى حكايات إخبارية كثيرة فى كتبنا الأدبية والتاريخية ، وشاعر له شخصيته الفنية فى شعره ، وله مكانته بين شعراء عصره ، كواحد من أصحاب المعلقات ، ثم سيرة شعبية تصور عنترة بن

(١) د. أحمد هيكل « الأدب القصصى والمسرحية فى مصر » ص ٣٣٠ .

(٢) أخاف الناس فى أمرى وأخشى القلب فى أمرك
وكم داريت يا ليلى وكم مهدت من عذرك (ص ٣١)

الواقع والأسطورة .. وتتناوله من خلال مجموعة من المواقف والأحداث التي تفسر العلاقة بينه وبين المجتمع القبلي : كشاعر يشعر بتفرده الشخصي ، وتفوقه الذهني . وكبطل شجاع قادر بالسيف على حماية مقدسات القبيلة ، وأسود – قبل ذلك وبعده – منبوذ من القبيلة . وموضع امتهان من أفرادها ، ثم عاشق لابنة عمه عبلة ، يرى لنفسه فيها حقوقاً .

ثم تفسر هذه السيرة الشعبية أو تحاول أن تفسر علاقة المجتمع العربي – بالدولتين اللتين تحيطان به (فارس والروم) وتضغط كل منهما بحجمها الضخم . ونفوذها الكبير ، على تلك القبائل المتناثرة في جزيرة العرب ، دون أن تدرك لها حقوقاً أو ترعى لأبنائها تفوقاً في جانب من جوانب الحرب أو التفكر . .

فالسيرة الشعبية – من ثم – تدرك الأبعاد النفسية للبطل ، ومدى مايعتري ذاته من تمزق ، في مجتمع ينكر عليه حقوقه الانسانية لالسبب إلا لأن لونه أسود . كما تدرك الأبعاد الاجتماعية للصراع بين عوامل التطوير لقيم هذا المجتمع . وعوامل التثبيت للتخلف ، التي تحاول أن تتعلق بغير الجوهر الانساني . وتقدس غير فضائل النبل والقول والشجاعة . كما تدرك الأبعاد العالمية لحياة هذا المجتمع القبلي الذي يضم عنترة ، وضرورة صدامه مع الأمتين المعاصرتين والمحاصرتين له ، ومدى الهوان الذي ينظر به أبناء فارس والروم إلى القبيلة العربية ، ثم مدى ما تنطوي عليه جوانح هذه القبيلة من بطولة وعظمة تجسمت في عنترة ، فكان فارس الفرسان ، ومثالاً نادراً في النبل والشجاعة معا ، يتجاوز قدره كل ماعرفت الفرس والروم من بطولات ، بجانب تفرده الواضح بين شعراء العرب ، وهم قبلة التقدير في الجزيرة العربية ، وبين فرسان العرب ، وهم ملاذ القبائل في ملماتها . وبذلك صورته السيرة بطلا فريداً في أبعاده الشخصية والاجتماعية والعالمية . .

فماذا فعل شوقى بهذه المادة التاريخية والشعبية الوفيرة فى مسرحيته ؟ . .
أين هذا المزيج الشخصى المعقد فى نفسية بطل ووضعية مجتمع . .
كذلك البطل عنترة ، وذلك المجتمع القبلى الذى ينكر أفضل أبنائه ، وهو فى ذات الوقت ضحية إنكار آخر من المجتمع العالمى لقيمه ووجوده جميعاً . .

فى الواقع . . ان ما قدمه فى مسرحيته كان متواضعاً جداً . . فهذه الشخصية المعقدة لم تنل من شوقى إلا حديثاً عن شجاعتها حينا ، وحديثاً عن عشقها حيناً آخر . . ولم يبد هذا الصراع النفسى الذى كان من الممكن أن يصور ثريا وفريدا بين عنترة المضطهد وقيم مجتمعه المهيمنة ، وبين المجتمع العربى والقوى العالية الكبرى — المحيطة به . .

لم يبد هذا الصراع النفسى والاجتماعى والعالمى إلا لمحا . . فلم يكن هو الموضوع الذى ينصهر فى حمياه بناء المسرحية ، وتقام دعائمها على توضيحه وجلائه كما فعلت السيرة الشعبية ، بل كان يعرض لمحة هنا ولمحة هناك كأنه أمر ثانوى فى المسرحية . دون أن يساهم فى تطوير أحداثها ، أو بناء شخصياتها ومواقفها . . بل إن ترشيح عنترة لسيادة قومه . وتزكية كفاءته — وهو أمر خطير فى توجيه السيرة الشعبية وتثبيت مضامينها — لم يأت فى المسرحية الا على لسان عبلة . . وكأن عبلة أخذت زمام المبادرة القيادية للرأى العام فى هذا المجتمع ؛ فهى ترشح عنترة وتتحدى الساخرين به ، وترشدهم إلى فضله ونبله ، وتتمسك بحبه إلى حد التآمر معه ضد أبيها ومجتمعها ، واصطناع الحيلة . والسخرية من أبيها ومن أخويها حتى لتقترح أن يتزوج أحدهما « صخرا » الذى يرشحونه لها ؛ عبله هنا شخصية غريبة على المجتمع العربى آنذاك ؛ ذات اتجاه فعلى واحد . دون أن نحس بأن فى أعماقها نزعة إلى ملاءمة المجتمع ، ومسالمة قيمة ، أو رعاية لحقوق أبيها وأخويها ، أو ترددا

أو بعض التردد في الوقوف بجانب عنترة أمام السلطة الأسرية والاجتماعية . . هى مستهينة بكل هذه العقبات ، بل غير شاعرة بوجودها ، وما كانت سلطة التقاليد فى ذلك المجتمع وبخاصة على فتاة صغيرة مثل عبلة ، بهذا الهوان بل كانت سلطة ظالمة غشوما ، لا تقيم وزنا لعنترة ذاته ، بكل فروسيته ورجاحة عقله ، فكيف تتجاهلها فتاة مثل عبلة . . لم تكن عبلة بالطلعة فى مجتمعها ، ولم تكن بالفتاة التى تفصح دائماً عن هواها ، وتصر أبدا على اختيارها ، ولم تكن عبلة بالواثقة ثقة مطلقة فى انتصار ها على تقاليد القبيلة ، وسلطة الأب والإخوة . . ولهذا فان تصوير شوقى لها كان تصويراً مصطنعاً لاصلة له بالواقع التاريخى للفتاة العربية فى تلك الفترة من فترات التاريخ العربى قبل الاسلام .

وبهذا المستوى النفسى الواحد — الذى تتحرك به عبلة — حرمت المسرحية من ثراء الصراع النفسى الزاخر باصطدام ردود الأفعال المختلفة ، والحائرين — الاقدام والاحجام ، والتساؤل والشك ، والأمل فى المجهول ، والخوف منه . . إلى غير ذلك مما يعترى الشخصيات الحية إزاء الأزمات النفسية الطاحنة . . وقد كانت « ليلى » — فى مجنون ليلى — أكثر ثراء وعمقاً من « عبلة » ، وأشد إثارة ونضجاً ، لأن شوقى حاول أن يصور بعض ما فى شخصيتها من أبعاد ذاتية واجتماعية ، ومن صراع بين ولائها للقبيلة ، واخلاصها لعاطفتها . . حتى لتتهم نفسها بالجنون أخيراً ، وتحنق على قيس وشعره ، حين تضطر إلى اختيار موقف الحرمان من قيس . .

ثم كان هناك بين يدى شوقى مجموعة من الشخصيات الثانوية التى كان من الممكن أن تكون ثرية فى صراعها النفسى ، وفى إمكانياتها الفنية . . بيد أن شوقى قد تجاهلها تجاهلا تاما ، أو مسها مساً رفيقاً بعيداً عن استيعاب أبعادها ، ومدى ماتستطيع أن تثرى به العمل الفنى ، وتعمق أبعاده ،

كوالد عنترة « شداد » ذلك السيد في قومه : الذي ينكر نسب عنترة لسواد لونه . ولأنه ابن أمته « زبيبة » وهذه وجهة نظر مجتمعه ، زي من الأزياء الموشاة اللامعة التي يرتديها السادة أمام الناس ؛ وفي مواقف التباهي . أما الأعماق النفسية لوالد عنترة ، وهو يحن حنين الدم إلى هذه الأبوة . ويود لو يطرح عنه هذا الرداء الكاذب من الوقار ؛ ويعانق هذا الابن الحبيب ؛ وينوش إحساسه الندم على إنكاره حينا ، ويتوق إلى الاعتراف به أحياناً . ويحس بالفرح الداخلي لشهرة عنترة ؛ ويزهو — بينه وبين نفسه — بشجاعته . ويروي شعره : ويتأمل جمال هذا الشعر وروعته ؛ ويخال أحياناً أن به نفثة من روحه . وقبسة مما تنطوي عليه جوانحه من شاعرية ؛ ويعطف على حبه لعبلة ؛ ويستعيد به ذكريات صبواته . . والد عنترة كان بؤرة لصراع إنساني رائع لو وفق شوقي إلى العناية به . . .

وهناك شخصية « صخر » . . الثري الذي يريد أن يتزوج عبلة ، صوره شوقي خوارا جباناً ، ينفس على عنترة شجاعته ، ويتآمر ليقضي عليه غيلة . بينما قال على لسانه :

أكـــــل ذئب ربه   وشبعه مـــــن البشر
وكـــل ليث فاتـــك   وكـــــل حية ذكر
وكـــل سيل لم يـــدع   وكل ريح لم تـــذر
عند الرجال والنســـاء   كائن له خطـــــــر ؟

وقال أيضاً :

بل أريد الحياة خيراً وسلما   ليس شراً سبيلها وقتـــالا

.. وهي نزعة للسلم ، ترى أن تكون الحياة واحة بر وتعاطف ، وترى

أن أحق الناس بالتقدير ألينهم جانباً . وأكثرهم عطفاً . وأكظمهم لنوازع الهوى : وكان جديراً بهذه النزعة أن تعسق فنياً لتقف أمام نزعات الجهالة فى هذا المجتمع ، وتتقاسم البطولة مع صرخات الحرب ، غير أن شوقى غيب بصيص هذه النزعة — الجديرة بالتقدير — فيما صور عليه صخراً من جبن واستنكاف عن عظائم الأمور ، وذهاب إلى الغدر والدس والخديعة . .

وقد جعله نظيراً لشخصية الربيع بن زيادة فى السيرة الشعبية . وقد صورته متخنثاً . بعيداً عن مظاهر الرجولة الكاملة (١) . .

وثمة شخصية أخرى لم يستفد شوقى من وجودها . وهى شخصية « داحس » رفيق عنترة . فقد صوره شوقى مجرد تابع لعنترة . أو خادم له نشت . يوكل إليه بنسقط الأنباء أو غير ذلك من توافه الشئون . بينما نجد نظيره فى السيرة الشعبية رفيق عنترة . « شيبوب » مقابلا وعدلا لعنترة ، فاذا كان عنترة رمز البطولة التى تعتمد على المهارة فى استخدام السيف وعلى القوة الجسدية الهائلة ، نرى فى شيبوب رمز البطولة التى تعتمد الذكاء والمناورة وخفة الحركة (٢) . . وفى هذا مايعرف فى الفن الروائى والمسرحى بتقسيم الشخصية ؛ فكمال عنترة أن تجتمع له مهارة السيف ومهارة الذكاء . . فقسم كاتب السيرة هاتين الصفتين إلى شخصيتين مستقلتين ومتكاملتين : ليتضح عمل كل صفة ، ويتسع مجال الابداع الفنى . .

ومن الشخصيات الثانوية التى أساء شوقى استخدامها ، شخصيتا غضبان ومارد ، العبدان اللذان أحضرهما صخر خصيصاً للقضاء على « عنترة » ولنا أن نعرف مدى ما يكونان عليه من جسارة القلب ، ومدى حرصهما على أداء مهمتهما فى تفان وتصميم لا يعتريه تردد، لقاء

---

(١) انظر : فاروق خورشيد « أضواء على السير الشعبية » ص ٤٠ .

(٢) انظر : السابق ص ٣٤ .

مايبذله صخر لهما ، وقد انتقاهما صخر بدقة متناهية ، حتى لقد اضطر أن يشترى مارداً ليرافق غضبان فى هذه المهمة الصعبة . .

وقد اتفقا أن يترصدا لعنترة ، وينتهزا منه غفلة فيسددا إليه سهامهما فيرديانه مثلما تعودا أن يجندلا بهذه الوسيلة ليوث الصحراء وثعالبها . . ثم تسنح الفرصة لهما .. بينما كان عنترة يناجى عبلة ، وظهره لهما . . وهنا يسدد مارد سهمه إلى ظهر عنترة ، فيحس عنترة بأن خطراً ما يتهدده ، كما يفسر شوقى بعد ذلك ؛ فقد لمح فى عينى ليلى حيرة ، ورأى الوجه لونه الاشفاق تلويناً ، وقف شعرها ، وقام صدرها كالمنفاخ مضطرباً ، فيصيح عنترة بالرجل دون أن يلتفت إليه . . ثم يزعم شوقى أن القوس قد وقع من يد مارد ، وأنه خر هو نفسه من الرعب ميتاً ، وفر غضبان . .

والمناقضة الصريحة هنا بين طبيعة هذين العبدين وبين هذا المصير غير المعقول لهما واضحة ؛ وأياً كان مصدر شوقى فى هذه الحكاية من مبالغات السيرة الشعبية ، فانها لاتزيد إحساسنا بشجاعة عنترة ، بقدر ماتفقد العمل الفنى فى نظرنا توازنه ، وقدرته على الإقناع . .

وهكذا نرى شوقيا فيما تناول من شخصيات وفيما ترك . . لم يعمق تصوير الشخصيات التى تناولها ، ولم يكن موفقاً فى ترك شخصيات على جانب كبير من الأهمية ، ولم يحسن الاستفادة من الشخصيات الثانوية كصخر ووالد عنترة فى مسرحيته ، ولم يستغل المادة الأسطورية والتاريخية التى بين يديه استغلالا موفقاً فى بناء المسرحية وتصوير الشخصيات . . فوقع دون ماحققه كاتب أو كتاب السيرة الشعبية فى أبعادها الشخصية والاجتماعية والعالمية[1] . .

---

(١) هناك نقدات أخرى من منظورات أخرى للمسرحية على جانب كبير من الأهمية .. =

٣ـ قيس ولبنى :

وقد كان مصدر عزيز فى هذه المسرحية جملة من الأخبار التى رويت عن قيس بن ذريح فى الأغانى . والتى حدثتنا عن شخصيته ، وكيف كان وليد ثراء . ووحيداً لأبويه . وعن صلة الرضاعة التى تصله بالحسين بن على . وكيف تعرف على لبنى فى موقف يشبه مواقف كثيرة فيما كان يروى عن عشاق العرب ؛ فبينما كان بجوار منازل أهلها ، قصدها للسقيا ، فطالعته فتاة ناضرة الجمال ، يلتقى السواد بالزرقة فى عينيها على نحو أخذ بمجامع نفسه ، فعاد إليها بعد حين يبثها وجده ، وتبثه — فقد أحبته هى أيضاً — وجدها . . وعاد إلى أبيه يطلب إليه أن يخطبها له . . فرفض الوالد مؤثراً أن يتزوج وحيده باحدى بنات عمه ، حتى لاتذهب الثروة خارج قومه . ثم يروى صاحب الأغانى[1] كيف استعان قيس بصلته بالحسين على تذليل اعتراض الوالد ، وحمله على خطبة لبنى له . . ثم زواجه منها وشدة هيامه بها ، وانصرافه عن العناية بأبويه ، إلى أن يطلب إليه والده أن يطلقها حتى يلتمس من أخرى نسلا يرث أمواله ، ويحيى ذكراه ، مستغلا أن لبنى لم تنجب ، وأن قيساً مرض مرضاً شديداً ، خيف عليه — وهو وحيد أبويه — أن يقضى دون عقب . . وما كان من والدى قيس حين رفض طلاق لبنى ؛ وذهابهما إلى العراء فى لهب القيظ ، وهما الشيخان المسنان ، وما كان من قيس حين يوافيهما بردائه دافعاً عنهما شواظ الشمس ، محتملا هو — وحده — اللهب المصبوب فى حمارة قيظ الصحراء ، وما كان

= انظر : د. أحمد هيكل « الأدب القصصى والمسرحى فى مصر » ص ٣٤١ — ٣٤٧ . وانظر تعريفاً وافياً بالسيرة الشعبية فى « قصصنا الشعبى » للدكتور فؤاد حسنين على . نشر دار الفكر العربى بالقاهرة ١٩٤٧ ص ٧١ — ٧٧ وكذلك فى كتاب فاروق خورشيد « أضواء على السير الشعبية » ص ٣٢ — ٥٣ .

(١) انظر الأغانى « أخبار قيس بن ذريح » ط كتاب التحرير ص ١٠٢٤ — ١٠٥٦ .

من إصرار الوالدين على هذا العذاب اليومى إلى أن انتهى قيس إلى تطليق لبنى ..

وما كان من خبل أصابه حين تحملت لبنى مع أهلها .. ثم مجموعة أشعاره عنها وأخبار زواجه من أخرى . وزواجها من آخر ، ثم أخبار نهايته ونهايتها .. حيث اختلفت الأقاويل . واضطربت الروايات ..

وشعر قيس — كفن خالص — لايدل على تقدم وابداع فى هذا الفن ؛ فهو دون الفحول من شعراء عصره بكثير .. لا لأنه محدود الأفق الشعرى فحسب ؛ بل لما يعترى بعضه من قصور فى أدوات البيان .. فى المقطوعة الواحدة ينقل الضمير من المخاطب المفرد . إلى المخاطب الجمع ، ومن اسم صاحبته فى صيغته الأصلية إلى صيغة التصغير ؛ لا لباعث نفسى هنا وهناك ، بل لغرض إقامة الوزن . وهو ما يتنزه عنه شعر المجيدين ..

والقلة النادرة من هذا الشعر هى التى تنطوى على عاطفة خاصة ، أو لفتة ذهنية نادرة ، كقوله :

تعلق روحى روحها قبل خلقنا ومن بعد ما كنا نطافا وفى المهد
فزاد كما زدنا فأصبح ناميـــاً وليس إذا متنا بمنفصم العقـــد
ولكنه باق عـــلى كل حادث وزائرنا فى ظلمة القـــبر واللحد

وهو تعبير شعرى جميل عن عميق إحساسه بأزلية هذا الحب وأبديته .. وقوله :

ان تلك لبنى قد أتى دون قربها حجاب منيع ما إليـــه سبيـــل
فان نسيم الجو يجمع بيننـــــا ونبصر قرن الشمس حين تزول
وأرواحنا فى الحى بالليـــل تلتقى ونعلم أنا بالنهـــار نقيـــــل
وتجمعنا الأرض القـــرار وفوقنا سماء نرى فيها النجوم تجـــول

إلى أن يعود الدهر سلما وتنقضى ترات بغاها عندنا وذحـــول

وكأن حبهما قد استحال إلى نبض كونى عام . . يتنفسانه فى النسيم . ويبصرانه فى النجوم . ويفنعان به فى تماثل ممشاهما على الأرض . وتشابه مقيلهما فى النهار . .

ومثل هذه اللمحات الشعرية النادرة . التى تشف عن إحساسات نفسيه عميقة قليلة فى شعره . . أما مأساته فهى التى حملت على أجنحتها هذا الشعر إلى الآفاق وأثرت فى كل نفس . .

وقد كانت — إلى هذه الاخبار — مسرحية شوقى عن نظير قيس لبنى « مجنون ليلى » بين يدى عزيز أباظة ، مدى يزيد عن خمسة عشر عاماً . . يقلب فى أوراقها . ويبدو أنه يقلب فى الأوراق ، ويتفحص فى المواقف والشخصيات أكثر مما ينبغى لشاعر مبدع . . لأن روايته تحمل كثيراً من آثار مسرحية شوقى : بل يفتتح مسرحيته بثلاثة مشاهد نجد أنفسنا فيها ازاء جو شوقى خالص . . فعزيز أباظة يفتتحها بالسمر ، ويلم فيها بالحديث عن السياسة . ويثير غيرة من أحد الواجدين على قيس حبه للبنى وحب لبنى له . ويدافع عن قيس وعن شعره على لسان لبنى . ويدور الحوار حول محبتهم الحسين . . وكل هذه عناصر شوقية نراها فى مفتتح مجنون ليلى . . كما نرى عزة صاحبة لبنى فى مسرحية عزيز نظيرة هند صاحبة ليلى فى مسرحية شوقى . . وكما نرى شوقيا يستخدم الهمس والحديث النفسى — يستخدمهما عزيز ؛ مع أنهما من ناحية الاخراج المسرحى عنصران مربكان ، ومن ناحية التأليف كادا أن يكونا من الأساليب البائدة . .

أما عذوبة شوقى فى مفتتح مسرحيته : فقد افتقدناها فى مفتتح مسرحية عزيز حيث لجأ شوقى إلى البحور القصيرة ، والبحور المجزوءة ، ووصل

إلى الحديث عن حب ليلى وعن الأهواء السياسية فى مكر وذكاء يشبه أن يكون استدراجاً من الموقف ، أو وقوعا فى فلتة من فلتات اللسان على نحو ما رأينا ليلى ؛ وقد خدرت رجلها وبدون أن تعى وهى تحاول أن تمد رجلها فتتألم وتستغيث تذكر اسم قيس :

ليلى : قيس . . إلى قيس
هند : مادهاك ليلى . . ما الخبر
ليلى : أحس رجلى خدرت حتّى كأنها الحجر
هند : قدصحت قيس مرتين
ليلى : أو ثلاثا ما الضرر
هند : اسم الحبيب عندنا نذكره عند الخدر
ليلى : هند . . كفى دعابة . . إن هو إلا اسم حضر

وهو موقف طبيعى ، بل بارع فى استدراج الحديث إلى الهوى الشائع عن ليلى وقيس . .

أما عزيز فنجده يستخدم « بحر الكامل » فى مفتتح المسرحية ، ثم يقصد مباشرة للحديث عن الحب .

لبنى : ياعز ما أنباء يثرب حدثى عنها وقولى ما عرفت أو اكذبى
لم ندر ما صنع الزمان بيثرب ياعز
عزة : بل قولى بساكن يثرب
لبنى : ماكان أهوننا عليه فى مدى شهرين لم يلمم ولم يتأوب

وليس لدى شوقى — على أية حال — هذا الفضول الذى لا جدوى منه فى الحديث ؛ وخصوصاً فى الشعر ، فما هذا التزيد فى قول لبنى ، أما كان يكفى أن تقول : ياعز ما أنباء يثرب ؟ . . مافائدة هذا الفضول : حدثى عنها — وقولى ما عرفت — أو اكذبى .

وكان شوقى بجانب استخدامه الأوزان القصيرة والمجزوءة ، يعمد أحياناً إلى تقطيع الأبيات بين المتحاورين . . فيزيد الحوار خفة . وإحساساً بالحركة . . بينما تقل هذه الظاهرة عند عزيز . فما أكثر البيت الكامل عنده . وما أثقل المقطوعات الشعرية إذا كانت حوارا . .

فاذا ما تجاوزنا هذه المشاهد التى بينا كيف انها تسبح فى جو شوقى خالص . . وتتكون من عناصر سبق لشوقى استخدامها فى مسرحيته . . إلى مسرحية « قيس ولبنى » ككل . . رأينا أن كثيراً من العناصر الشوقية قد دخلت مسرحية عزيز دون أن يطورها . وأحياناً دون أن يحسن استخدامها . .

ولنضرب المثل ب « العراف » و « الحداء » . .

فدور العراف فى مسرحية شوقى معروف . . لقد جاء لأن ما انتاب قيسا من ذهول ، وما تلبسّـه من خبل يستدعى علاجاً . . وكان « العراف » طبيبهم آنذاك ، فاستدعوه ليطب له ، كما تلجئ الحاجة كل مريض إلى استدعاء طبيب . .

ولكن حين طالعنا عزيز بالعراف . . أتى به لا فى موقف الاحتياج العاجل إلى وجوده ، بل فى موقف لم تكن هناك ضرورة لوجوده ؛ حيث كان قيس لبنى قد أبل من مرضه ، وفى ذلك اليوم غادروا الفراش إلى ظاهر الخيام ، ليلعبوا ويمرحوا فى الهواء الطلق . .

وقد قص صاحب الأغانى قصة استدعاء العراف حين مرض قيس لبنى بعد فراقها فى مشهد كان حريا أن يستغله عزيز . فلقد جىء بالعراف ، وقيس على فراش المرض ، وحوله مجموعة من فتيات القبيلة . . يحدثنه ،

ويحاولن أن يسرين عنه . وأن يثرن إعجابه . فهو مشهد مسرحي جاهز — كما نرى — . أما وجود العراف وقيس قد شفي من مرضه ، فهو احضار دواء لانسان كان مريضاً . .

أما « الحداء » . . فقد رآها شوقي فرصة في أن يعمل عبقريته الشعرية في ابداع نشيد يتصور أن « الحداء » كان على مثاله . . وأن يستخدم في هذا النشيد ألواناً من البراعة في اختيار بحره القصير السريع . وكلماته المعبرة بعناصرها الصوتية عن حركة القافلة واستحثاث سير الابل ، وامتلاء الحادي بالنشاط النفسي ، وتوقه إلى الوصول بأسرع ما يستطيع :

هــلا هــلا هــلا
أطوى الفــلا طيا
للنــــازح الصب

* * *

جلاجل في البيـــد
شجيـــة الترديـــد
كـــرنة الغريـــد
في الفنن الـــرطب

* * *

أنـــام أم غـــنى
أم للحمى خنـــا
جليجـــل رنـــا
في شعب القلـــب

هــلا هـــلا سيرى
وامضى بتيســـير
طيرى بنـــا طيرى
للمـــاء والعشب
طيرى اسبـــقى الليلا
وأدركى الغيـــلا
العهـــد من ليـــلى
ومـــنزل الحـــب

فهنا تبلغ المواءمة بين الشعر والحالة النفسية غايتها . . على نحو يقرب من حدود الاعجاز الفنى . . بينما نجد عزيزاً قد لجأ إلى شعر يروى عن المجنون . . أخشى أن أقول إننى أحسست ببلادة وجوده فى سياقه . . وأعرف أن الحداة كانوا يحدون بكل شعر ، وبخاصة شعر الصبابة فى تلك العصور ؛ ولكن شوقيا قد استفاد من طبيعة الموقف ، فابتدع هذا اللون الرائع من الحداء . . بينما قصرت جهود عزيز عن « توظيف » الحداء فى التعبير الشعرى . .

أما الشخصيات . . فنحن نعرف أن أخبار قيس بن ذريح قد اختلطت بأخبار قيس بن الملوح ، وأن بعض الشعر نسب لكل منهما فى غير تمييز . . وإذا كان هذا شأن الإخباريين فإن عمل المسرحى الحقيقى هو أن يقيم نحوما نفسية لشخصيته حتى لاتنصل ألوانها ، ولا تميع ملامحها . . .

وقد رأينا عزيز أباظة يلجأ إلى كثير من العناصر المكونة لشخصية « مجنون ليلى » فيكون منها أيضاً نفسية قيس لبنى . .

فقيس تعتريه الغشية . ويقال له فى أكثر من موقف : ويك قيس

تماسك ، ويظل مستطار اللب بعد لبنى ، ويطوف على أبيات لبنى :

أطوف على أبيات لبنى تدعنى   إليها لبانات الفؤاد الممـــزق

وحين يلتقى بلبنى تعتريه حالة من الحيرة . والشك فى حقيقة اللقاء :

ألبناى مرأى العين ؟ أم أناذاهل . . فلا أنا رائيها ولا أنا سامـــع

وإلا تكن لبنى فمالى مروعـــا   كما ضل حاد ناوحته الزعازع

وما بال قلبى قد تضعضع ركنه   كما انهار مرمى الجناحين واقع

وفى موقف آخر حين يراها . يتمالك ، فيسنده ابن عنيق والحارث . وهو يقول :

الله فى هالك يا قوم منهـــار

وحين يقدم قيس على ديار لبنى يتعرف عليها باحساسه القلبى :

بحق الهوى يانجد هل انت دارها   سقتك الغوادى قطرها وصبيبها

وإلا تكن مغنى للبنى وملعبـــا   فما لحنايا القلب طاغ وجيبهـــا

على غرار مجنون ليلى عند شوقى :

ان قلبى لمخـــــبرى   أن هاتيـــك دراهـــا

مالساقى جررتهــــــا   فتعالى انجـــــــرارها

ولقلب يقـــول لى   قد تدانى مزارهـــــا

ويلتقى القيسان فى مسرحية عزيز على نحو ما التقيا فى مسرحية شوقى . .

وكل هذه عناصر شوقية خالصة لا ندرى كيف ترك شاعرنا إعجابه بشوقى يستبد به إلى هذا الحد . . ولم لم يتخلص من هذه القبضة الشوقية ،

ومن التشابه الذى ورد فى روايات الإخباريين ، حتى تكون هناك مسوغات لإعادة استلهام قصة حب على هذا النحو ، ورسم شخصية من ذلك الطراز . .

ولقد كانت قصة قيس بن ذريح – فى حقيقتها – مغايرة تمام المغايرة لقصة قيس بن الملوح . . فقد أبى والد ليلى أن يزوج قيساً منها لشيوع شعره على الألسنة ، وكان كفئاً لها فى الشرف والمال فهو ابن عمها ، وقد صور شوقى والد ليلى ألماً من جور العادات والتقاليد ، دامى النفس من كلوم فلذة كبده « ليلى » ، ومن هذا الموقف نشأت مأساة قيس فى الأخبار ، كما نشأ الصراع فى قصة شوقى . .

أما قيس لبنى ؛ فكانت لبنى من قبيلة أخرى غير قبيلته ، وكان أبوه على جانب كبير من الثراء ، وكان قيس ابنه الوحيد ، وفى هذه الوحدة اعتياد من الأبوين على الاستئثار بحبه ورعايته . . وكانت فى والده رغبة فى حفظ ماله فى قومه ، ومن ثم رفض أولا أن يخطب لبنى لقيس ، ومن هنا – فى الحقيقة – تبدأ مأساة لبنى وقيس . . فقد ظلت لبنى فى نظر هذا الوالد الفتاة التى تزوجها قيس رغم أنفه ، والتى توسل قيس بالحسين على انتزاع موافقته كرهاً على الزواج منها ، والمرأة التى تهدد ماله بالانصراف إلى ورثة فى غير قبيلته . .

وظلت فى عين والدته . . المرأة التى انتزعت قيساً من أحضانها ، واستأثرت بحنانه ورعايته ، وأصبحت بهجة يومه ، وأمل غده . .

إنه صراع الأجيال . . جيل يتشبث بالحياة ؛ ويريد أن يفرض وجوده الدائم وأن يشبع حاجته للحب أو للسيطرة . . وجيل يريد أن يحيا حياته على النحو الذى يحبه ، دون نظر إلى مصالح الجيل الذى ينقرض . .

وهو — حول هذا المحور — صراع عميق ، فيه جزء من الصراع الإنسانى الخالد بين الأجيال . . ولكن عزيز بدأ مسرحيته دون تمهيد لهذه البذرة الهامة فى أحداث حياة قيس وهى رفض والده خطبة لبنى له . . وتروى الأخبار أن قيساً قد توسل بالحسين فصحبه أولا إلى والد لبنى الذى أكبر مجيئه إليه ، ثم رده على وعد بالموافقة إذا حضر والد قيس كما يقضى العرف السائد . . لئلا تكون سبة وعاراً أن يزوجوا قيساً دون — حضور والده . . كما تروى أن الحسين ذهب ثانية إلى والد قيس لإقناعه ، وبذلك — ولئلا يخذل الحسين فى مسعاه — استجاب والد قيس وذهب لخطبة لبنى . .

وفيما روى الأغانى (ص ١٠٣٥) لم يرد حديث من والد لبنى عن شعر قيس . بل قال للحسين « ما كنا نعصى لك أمراً ، وما بنا من رغبة عن الفتى . ولكن أحب الأمرين إلينا أن يخطبه ذريح أبوه » . . ولكن عزيزاً قد أبى إلا أن ينقل عن شوقى فيسند تردد والد لبنى إلى ذلك الشعر الذى شبب فيه بها ، ونشر ذكرها فى البيد ، ولقد كان ذلك ملائماً من شوقى ، لأنه يخدم الحركة المسرحية لديه ، فهو الذى عقد الموقف ، وطور الأحداث وبلغ بمسرحيته إلى غايتها . .

أما فى حياة ابن ذريح فثمة سبب آخر ، كما أوردنا ، وهو إيثار والد قيس لأن تئول أمواله إلى قومه ، وأثرة والدته بمحبته كوحيد لها . . وقد وجدت فى عقم لبنى وفى رغبة الوالد الأولى ، متنفساً عن رغبتها المكبوتة بالاستئثار بوحيدها . . فحركت اللهب تحت الرماد . .

وكانت أمام عزيز فرصة استغلال هذه الظروف الخاصة بقيس بن ذريح ، لتصوير مأساة أخرى ، لها أبعادها النفسية ، وشخصياتها المتميزة عن شخصيات شوقى كتلك الشخصية الفريدة « أم قيس » وتجدد صورتها على الأيام ، وما فيها من عناصر إنسانية باقية . .

وروى صاحب الأغانى أن الحسين بن على قدم على والد لبنى خاطباً لقيس فلما بصر به عظمه ، ووثب إليه ، وقال له : ألا بعثت لى فأتيتك ؟ ، وأنه عندما ذهب إلى والد قيس قال له : السمع والطاعة لأمرك . . (ص : ١٠٢٥ (غير أن هذه الصورة من الإجلال والتعظيم التى تحيط بها الأخبار شخصية « الحسين » . ومكانته فى نفوس المسلمين على اختلاف قبائلهم . . قد وردت عند شوقى على نحو — لا ندرى من أين استقاه — قد يضع هذه الشخصية الجليلة فى إطار من الاستخفاف أو الزراية أو الانتقاص من مكانتها فى نفوس المشاهدين ؛ حين قال شوقى :

الحسين انتعل الترب إلى والـــــــد لبنى
فــرآه حافياً فى ساحــة الدار فجنــــــــــا

وقد كانت مكانة الحسين فى نفوس هؤلاء القوم أعز وأغلى من أن تلجئه إلى فعل ساذج كهذا ؛ ولنفترض أن تلك عادة من عادات العرب فى ذلك الحين لإثارة النخوة وأن لدى شوقى مصدراً ما استقى منه لجوء الحسين إلى تلك الحيلة . . فان لدى المؤلف المسرحى المعاصر قدرة نافذة على الانتقاء من المادة التى يصوغ منها عمله الفنى ؛ مستبعداً كل ما من شأنه البعد عن خدمة هذا العمل الفنى . . وهنا وضع الحسين — الشخصية الجليلة ذات القداسة الخاصة فى نفوس المسلمين — موضعاً لا يتناسب مع ما نفوسنا نحن المشاهدين للمسرح من إعظام وتقدير له . .

وقد أورد شوقى ذلك على لسان نصيب عندما ذهب ابن عوف أمير الصدقات إلى والد ليلى ، ملتمساً قبول خطبة قيس . . وقد نزع شوقى نعليه ، وتركه حافياً على المسرح : « مما لا يليق بوقار شخصية « أمير الصدقات » ونائب الحاكم فى ذلك الحين » .

وفى مسرحية عزيز أباظة نجد ابن أبى عتيق يذكر لوالد لبنى أن الحسين رضى الله عنه قد أرسله إليه وقال له :

قال سر للحباب واسألـــــه بالله وبالبيت والوداد القديم
وتـــرجل إذا بلغت حمــــاه واخلع النعل فى رحاب الكريم

فنجد عزيز — أيضاً — يتابع شوقياً فيما لا يخدم نصه المسرحى ؛ بل يسئ إليه . .

ويبدو أن شاعرنا — وتلك أولى مسرحياته — كان يصر على تأثر خطى شوقى ، حتى فيما يحسب على شوقى لا له ، فى أسلوبه الشعرى ، ومن ذلك أن شوقياً كان كثيراً ما يأتى بكلمة مرادفة لكلمة سابقة لا لشئ إلا ليتم بها البيت ، ويناسب القافية ، وهى فضولية ، لا حاجة إليها من معنى البيت وسياقه ، كقول شوقى :

وقبـــور تحط فيها الليالى ويوارى الإصباح والإمساء
تشفق الشمس والكواكب منها والجديدان والبلى والفناء
وسما للعلا فنـــال مكانـــا لم ينـــله الأمثال والنظـــراء
وأتته العقول منقادة اللب ولبى الأعوان والنصراء[1]

فالبلى والفناء ، والأمثال والنظراء ، والأعوان والنصراء ، كل منهما بمعنى واحد ، فاذا عبر الشاعر بواحدة فلا حاجة إلى إيراد الثانية . .

وفى مثل هذا البعد عن دقة التعبير يقع عزيز أباظة ، فنجد له مثلا :

لبنى . . عرفت غرامهووفاءه وعلمت أى منى يروم ويطلب

---

(١) الشوقيات أ ج أ ط مطبعة الاستقامة بالقاهرة ١٩٥٠ ص ١٨ ، ٢١ ، ٣٠ على التوالى وانظر أمثلة أخرى ص ٣٠ ، ٤٢ ، ٤٣ ، ٢٩٣ .

ولم تزل تسعى إلينا بالشقاء وتدلف

أيحسبنا فى أرضهم لا نذودهم إذا طالعونا بالهوان ونتقى[1]

فيروم ويطلب ، وتسعى وتدلف ، ونذود ونتقى . . من ذلك اللون الشوقى السابق . .

ومن قبيل التأثرات بشوقى قول عزيز :

عطف ، فحب ، فوجدنازع ، فقلى ففرقة ، فتناس .. . هكذا البشر[2]

فلا ريب أنه على نسق بيت شوقى الشهير :

نظرة فابتسامة فسلام فكلام فوعد فلقاء

ونحن نعرف أن شوقياً انتزع هذا البيت من مقطوعته التى أورده فيها ، وأضاف إليه بيتاً آخر هو قوله :

فلقاء يكون فيه الداء وفراق يكون منه الدواء

وبهذا تتم الحلقة التى أوردها بيت عزيز السابق . .

هذا مجمل لصنيع عزيز بالعناصر التى استفادها من مسرحية شوقى وفنه الشعرى . .

ونرى منها أن شخصية شوقى كانت طاغية على شاعرنا ، وأن إعجابه به نفعه حيناً ، وأضر به أحياناً . .

وإذا كان شوقى قد صور لنا شخصية « ليلى » عذبة فى حديثها عن قيس

---

(١) مسرح الشعر – ج ١ ص ٢٧ ، ٧٦ وأنظر ص ٩٥ ، ١٠٥ ، ١٢٠

(٢) السابق ص ٩٧ .

وشعره ، وحبه ، فإن حديث لبنى عند عزيز كان أقل عذوبة . . نفتقد فيه ذلك الطابع الأنثوى الخجول الذى يليق بفتاة فى تلك البادية . . فهى — مثلا — نبدأ قيساً بالحديث عن هواهما فى المشهد السادس — الفصل الأول :

يا قيس هـذا الرغد الممنع
نسقيه من أكبادنـا فيينـع
ونحشد الحب لـه ونجمع
كدنـا وسمر العاديات شرع
نهلك . . (٤٢)

وقد كان أكثر تناسباً أن يبدأ هو ، وهو الرجل ، وهو الشاعر ؛ صاحب حديث الهوى الذائع ، هذا الحديث . . ونجد حديثاً على لسانها فى موقف وداع لديار قيس بعد أن أرغم على تطليقها ؛ لا أثر فيه لفجيعة الأنثى ، ولا شية من شيات اضطراب نفسيتها أمام هذا الموقف العاصف ، بل نجده حديثاً أشبه ما يكون بحديث رجل وقور ، مجرب ، حنكته الأيام حتى ليدين لها بالاستسلام ، والرضا بما قضى ؛ وهو حديث شيخ من شيوخ القبائل تضطره الظروف إلى البعد عن أرضه المعشبة ، ومرعاه ، الخصيب :

عليك سـلام الله أرض كنانة وداعاً فهل نودى لديك الودائع
نسيمك ريحان وتربك عنبر وزرعك ألوان وماؤك ناقـع
وصبحك لألاء المفاتن ساطـع وليلك موشى الجوانب رائع
ويا عامر الغالى ويا أشجع اسلما هو القدر الطاغى فمن ذا يدافع
فقولا له يخضع لما هو كائـن فما حسرة تجدى ، ولا البث نافع
وهيهات ماماض من العيش عائد ولا الأمسيات الخاليات رواجع

وهكذا نجد نزعة الاستسلام ، وعاطفة البكاء على فراق البيئة ، بما فى البدوى من هوى للمكان الحافل بالزرع والماء . . أما فجيعتها كزوجة مهجورة ، ينهدم عليها عشها ، وكعاشقة مولهة ، ذاقت أفناناً من التواصل بينها وبين من تعشقه ويعشقها ، فهى شديدة الضمور فى هذا الأبيات . .

أما شخصية قيس — لدى عزيز — فقد كانت ، بعكس شخصية لبنى ، أكثر تماسكاً ، وواقعية من شخصية قيس لدى شوقى . . برغم كل العناصر التى حشدها عزيز من تأثراته بشوقى فى هذه الشخصية . .

فقد كان — بوعى — يلتمس الوسائط بينه وبين أبى لبنى ، ويقارع والده — الحجة قبل وبعد زواجه من لبنى ، ويعتصم برأيه وحبه للبنى ، منتظراً من الزمن أن يلين من قناة أبيه ، محاولا — بعد الانفصال عن لبنى — أن يلتمس العزاء فى الزواج بأخرى ، ثم محاولا أخيراً أن يسترد عشه الهادىء وحبيبته المطلقة . . ومن ثم فهو فى هذا الإطار شخصية تمت إلى الواقع بصلات كثيرة . . غير شخصية مجنون ليلى عند شوقى ، وما يعتريها من تهافت وتخاذل ، ولا يقوم بينها وبين القارئ واشجة من تعاطف لأن الصلة بينها وبين الواقع الإنسانى واهية . .

أما الشخصيات الثانوية . . فقد قدها عزيز على مثال ما فعل شوقى . . فكان مالك نظير منازل ، وكانت عزة نظيرة هند ، وكان كثير نظير ورد . . كل قام بدور مماثل فى كلتا المسرحيتين . . وما نظن إلا أن عزيزاً قد استفاد استفادة واسعة من شوقى فى اصطناع هذه الشخصيات وأدوارها ، فكل من منازل ومالك يعشق محبوبة قيس ، ويعرض عليها الزواج ، وينفس على قيس مكانته ، وكل منهما يحرم منها ، وكل من ورد وكثير وافد غنى ، يحدو به إلى محبوبة قيس ما شاع فى أشعاره من التغنى بجمالها ، وكل يوفق فى

الاقتران من محبوبة قيس ، والمجنون يلتقي بليلاه في بيت الأول ، وابن ذريح يلتقي بلبناه في بيت الأخير ، وكل من هند وعزة صديقة أثيرة عند كل من ليلى ولبنى . . تعرف ما يجيش بنفسها ، وتعطف على حبها ، وعلى مأساة حياتها ، وتتصف بشيء من الجرأة ، وبغير قليل من روح السخرية ، والنفوذ إلى بواطن الأشياء . . فهند ترى البيد غير جدير بالثناء ، فتعرض رأيها في صورة لاذعة :

كفى يا ابنة الخال هذا الحرير كثير على الرمة البالية

وهكذا تكشف أغوار ليلى :

اسم الحبيب عندنا نذكره عند الحذر

وهند تشيع في سمرها كثيراً من الدعابة والغمزات . . .

وقد أفاد عزيز أباظه من هذه النزعة الساخرة لدى هند في عرض شخصيته « عزة » فوفق إلى حد بعيد في عرض شخصية لماحة ، خفيفة الظل تتناثر الدعابة من فمها على نحو تلقائي ، فتشيع في المواقف روحاً من المرح والمسرة . . على نحو ما تقول لزوجها إزاء حب قيس للبنى :

نحب ولكن للذيذ السكرى ونهوى ولكن شهى الأكل

وما تغمز به الحياة الزوجية ، وما تجره على عاطفة الحب من برودة ، وما يشيع فيها من ملل ، ومواضعات زائفة ، معلقة على استمرار قيس في غزله للبنى :

سمعناه يناجيها بكلم من دم القلب
تناسى أنه زوج فأبدى لوعة الصب
رياء يعلم الله وكذب أيما كذب

(ص ٥٠ ، ٥١)

ولقد تابع عزيز شاعرنا شوقياً — أيضاً — فى تضمين المسرحية بعض ما يروى من شعر لقيس ، وزاد فضمنها بعض قصائده الغنائية التى نشرها مستقلة — من قبل فى ديوان مستقل . .

وغاية التضمين فى الأعمال الشعرية معروفة : حيث يريد الشاعر أن يضيف ثراء خاصاً باستدعاء ذكريات معينة ، أو استيحاء أجواء ومواقف وشخصيات خاصة ، كوسائط فنية فريدة فى التعبير عما يريد . . أما أن يأتى التضمين غفلا من كل قيمة خاصة للنص الوارد ، وبدون إضافة هذا الثراء الخاص للنسيج الشعرى أو للحركة والشخصيات والأحداث فى المسرحية على نحو ما وردت هذه التضمينات عند عزيز . . فإنا كنا نفضل أن لو خلا النص من هذه التضمينات ، وخلص عزيز إلى إبداعه الشعرى . . وليد الموقف والشخصية والسياق المسرحى الذى ورد فيه هذا التضمين . .

بل إن إيراد قصيدته المشهورة التى يتغنى بها عبد الوهاب « همسة حائرة » موزعة فى المسرحية فى شكل حوارى بين قيس ولبنى . . قد ميع هذا الموقف بما لدينا من إحساس بوحدة هذه القصيدة ، وصدورها عن شخصية واحدة ، وفقدانها للتنوع فى الإحساس أو النسيج الشعرى الذى يرشح لتوزيعها حواراً بين شخصيتين . .

وقد حاول عزيز — مثلما حاول شوقى — أن ينثر فى المسرحية بعض المقطوعات الغنائية الجميلة ، على نحو ما نرى فى « قيس ولبنى » من قول عزيز على لسان لبنى :

أين الليالى الحاليات بحاجر والمنحنى
أيام نمرح بين أعطاف الصبابة والمنى
ونرى الدنا وكأنما خلقت لتجمعنا الدنا

ويكاد لم يسل العقيــق ولم يرق إلا لنــا
يا قيس جــرت ولم تكن يا قيس إلا محسناً
لو كنت أعــلم أن حبك ملبسى ثوب العنــا
لنهيت قلبى أن يتيم فى هــواك ويفتنــا
ومنعت حبك يا شــقيق الــروح أن يتمكنا
كــل الشباب ممتعـــــون بحبهم إلا أنــا

(ص ٣)

ولو أننا كنانود أن تكون الأبيات الأولى بما فيها من شحنة عاطفية ، وجمال تصوير ، واردة على لسان قيس ؛ لأنه شاعر ومحب . . فمن الطبيعى أن يرد مثل هذا الشعر العاطفى العذب على لسانه ، تاركين للشخصيات الأخرى فى المسرحية أن تعبر عن نفسها من خلال الحوار أو الكلام المجرد من أجنحة الشعر التى تحلق عالياً . . بدون أن تحرم – بالطبع – من نبض العاطفة وجيشان النفس . . حتى تتم الملاءمة بين الشخصية والحديث الذى يرد على لسانها ، وتلك إحدى معضلات « المسرحية الشعرية » فى اللغة العربية ؛ حيث تتهدد الشخصيات دائماً أن تكون هناك فجوة بين طبيعة حياتها ودورها فى الأحداث ، وبين ما تتفوه به من حديث . . فقد ينسى المؤلف الشاعر نفسه ، ويتركها تتغنى بما يشتهى هو ، لا بما يتلاءم مع تكوينها وطبقتها . وظروفها الاجتماعية . .

وأخيراً . . فان الإشارة إلى اختيار عزيز للأخبار التى أنهى بها مسرحيته من بين كثير من الروايات الإخبارية الأخرى التى أوردها صاحب الأغانى . . إشارة إلى نقطة ضعف فى بناء المسرحية . . حيث اختار الرواية التى أشارت إلى أن ابن أبى عتيق قد ذهب بأمر من الحسين ليطلب إلى زوج لبنى أن يطلقها . . فطلقها وبنى بها قيس ثانية . . فضلا – كما يقول الدكتور مندور

عن مجافاة الاحترام الواجب لشخصيات تاريخية لها جلالها ، مثل عبد الله بن أبي عتيق حفيد أبي بكر الصديق ، ثم الحسين بن على سبط الرسول اللذين لا يعقل أن يتدخلا للتفريق بين رجل وزوجته ليستردها زوج سابق »[١] . . فضلا عن ذلك نرى عزيزاً لم يستثمر عناصر من الواقع الإنسانى ، كما عرضه فى بداية المسرحية ، كان من الممكن له أن يستثمرها وأن ينميها وأن يستلهمها خاتمة إنسانية حية ، لو أبصر مأساة قيس – مثلا – فى ضوء الصراع بين أمه وزوجه . . فهو صراع متجدد ودائم الحياة فى كل مجتمع . . وليس فى كل مجتمع هذه الشخصيات (الحسين وابن أبى عتيق) التى تشبه الشخصيات الغيبية التى يدين لها الواقع بكل ما تريد ، على نحو ما نرى المردة والغيلان فى القصص الشعبية . .

فليس فى كل مجتمع الحسين وابن أبى عتيق ، وائتمار والد قيس ، ووالد لبنى ، وزوج لبنى بأمرهما . . على النحو الذى شهدناه فى مسرحية عزيز أباظه . . فخروج عزيز من هذه الدائرة كان – فى الحقيقة – خروجاً من دائرة مجتمع مغلق ذى قيم خاصة به ، إلى مجتمع إنسانى ، رهن الوجود فى كل زمان ومكان . .

وهذا أسمى غايات استفادة الأعمال الفنية المعاصرة من التراث أو من الواقع : أن تعطى – فى النهاية – للنتاج الفنى ، من خلال سماته التراثية أو البيئية ، سمات إنسانية باقية . .

بهذا نكون قد وقفنا على مجمل استفادة عزيز أباظة فى مسرحية ، « قيس ولبنى » من المادة الأسطورية التى وردت فى الأغانى ، ومن الشخصيات والمواقف فى مسرحية شوقى « مجنون ليلى » . . ولعل حظ عزيز يكون فى

---

(١) د. محمد مندور « مسرحيات عزيز أباظة » ص ٣٠ .

مسرحياته التالية أكثر توفيقاً ، فى توسيع دائرة الإستفادة ، وفى تطوير المادة والعناصر التى يستفيدها من التراث ومن الآخرين . .

٤ — شهريار ؛ عزيز أباظة :

تبدأ ألف ليلة وليلة[1] . . بالاشارة إلى أن « سير الأولين : صارت عبرة للآخرين » ثم تتحدث عن قصة شهريار بقولها :

حكى والله أعلم وأحكم ، وأعز وأكرم ، أنه كان فيما مضى وتقدم ، من قديم الزمان ، وسالف العصر والأوان ، ملك من ملوك ساسان ، بجزائر الهند والصين صاحب جند وأعوان ، وخدم وحشم » .

فكل هذه التمهيدات من سير الأولين ، وقديم الزمان ، وسالف العصر والأوان ، وجزائر الهند والصين ، توحى بأن زمن تلك الحكايات عريق فى القدم ، ينتمى إلى فترة من فترات التاريخ المجهولة ، وهى الفترة الحافلة بأساطير الأولين ، ومن ثم فان اشارة شهرزاد إلى أنها تود أن تقدم للملك شهريار « فداء لبنات المسلمين ، وسبباً لخلاصهن من بين يديه « ليس إلا فقدانا للتناسق الفنى ، بين أجواء الحكاية وزمنها وشخوصها وأحداثها ؛ فألف ليلة وليلة تنتمى إلى أصول هندية وإضافات فارسية[2] . . ثم يستعير القاص العربى هذا القالب على ما يبدو لينسج على منواله بعض الحكايات — الهندية والفارسية[3] . . وكثيراً من الحكايات العربية الأصيلة ،

---

(١) ألف ليلة وليلة — مطبعة الفتوح الأدبية سنة ١٣٣٩ هـ .

(٢) د. فؤاد حسنين « قصصنا الشعبى » ص ١٥٤ وما بعدها وقد بحث أصل الليالى فى دراسات : د . سهير القلماوى « ألف ليلة وليلة » ، د . حسين فوزى « حديث السندباد القديم » ، فوزى العنتيل « الفولكلور ما هو ؟ » .

(٣) نشير هنا إلى ما أدخله القاص العربى على طول الليالى من حكايات هندية وفارسية ثم عربية . .

التي تستمد من الخبرات العربية ، وبخاصة البغدادية والقاهرية كثيراً من الأبطال والأحداث ، والنسيج الداخلي للحكايات ، والتفاصيل الكثيرة التي تربط بين الأحداث ، وتطور الاشخاص ، وتنتقل بهم من مكان إلى مكان ، بل من عالم إلى عالم . . ومن ثم فان مؤلف أو مجموعة مؤلفي ألف ليلة وليلة لم يلتزموا بالاطار الأسطورى للأصل القديم . بل يتجاوزونه إلى حكاية أحوالهم ، وسرد خبراتهم ، والتعبير المباشر — أحياناً — عن عقائدهم ونزعاتهم ، وإجلالهم التام للرسالة المحمدية ، وتقديرهم للأخوة فى العقيدة ، وما يتخلف عنها من عادات فى الفكر وفى السلوك لدى الشعوب العربية ، وبخاصة السواد الأعظم فى مدينتى بغداد والقاهرة . . فالمعجم الذى تنسج منه — لغة الحكايات ، هو معجم سكان هاتين المدينتين بما فيه من سيطرة للعقيدة الدينية الاسلامية ، وصلاة دائمة على الرسول محمد(ص).. وغير ذلك من ملامح التدين الشعبي . .

وفى هذا المعجم ، كما فى تضاعيف الأحداث ، مفارقة واضحة بين البيئة التاريخية للحكايات ، وبين إطارها الأسطورى الذى يشير إلى فترة عريقة فى القدم تكاد تعز على رصد التاريخ . . وثم مفارقة واضحة — ان لم يكن تناقض واضح . . لم يلتفت إليه كاتبو الحكايات . وهو وجود هذا الحاكم « شهريار » فى مجتمع إسلامى ، واستباحته أن يقتل فتاته كل صباح ، فهذا قد يحدث فى مجتمع بدائى ، بعيد فى الزمان والمكان عن تقاليد المجتمعات المتحضرة ، وبخاصة المجتمعات التى تنتمى إلى عقيدة متشددة كالدين الاسلامى . . تخلق الكثير من الثوار والمفكرين وحركات التمرد والانشقاق . .

وفيما نعرفه من انحرافات حكام المسلمين أنها لم تكن على هذه الصورة « الشهريارية » الصارخة . . أن يوجد حاكم يستبيح لنفسه أن يقتل نفساً

بريئة كل صباح لمدة ثلاث سنوات ،حتى يضج الناس ، ويهربون ببناتهم فتخلو المدينة من وجود فتاة فى سن الزواج . ثم يأمر الملك وزيره أن يأتيه ببنت كعادته ، فلا يجد الوزير فى المدينة طلبته ، ويعود حزيناً ، وفزعا إلى بيته ، وكانت له بنتان (شهرزاد . ودنيازاد) فتحاولان أن تسريا عنه ، وتستدرجاه إلى البوح بما يهمه ويفزعه . . فتهون الكبرى عليه الأمر «وكانت قد قرأت الكتب والتواريخ ، وسير الملوك المتقدمين ، وأخبار الأمم الماضين » ويكون هم والدها وعلمها بالتاريخ والسير هما سبب عرض نفسها ؛ لتكون زوجة « لشهريار » فاما أن تنجح فى شفاء نفسه من عللها ، وإما أن تكون فداء لبنات المسلمين . .

ولكن التناقض الواضح بين أسطورية مجتمع شهريار وبين إسلاميته . . إذا جاز ألا يفطن إليه مؤلفو تلك الحكايات ، فإن المعتمد على تلك الحكايات فى صياغة بناء فنى متطور كالمسرحية ينبغى له أن يفطن لذلك ، وأن يستخدم المؤلف المعاصر من المادة الموروثة مايتفق مع منطقية عمله الفنى ، مخلصاً له مما يكون قد علق به من تناقضات . .

ولكن الشاعر عزيز أباظة قد قبل منذ البداية هذا التناقض . . وأراد أن يحدثنا عن مجتمع إسلامى « كتاب الله بين يديه يهديه السبيل ، والحكم شورى ، والعدالة ذمة ، والفضل بالتقوى ، والقيمون على الشعوب حشد من الأجراء»[1] . . ومع ذلك يحكمه شهريار الذى يستحل الدماء ثلاث سنوات حتى يهجر المدينة سكانها . . متى حدث ذلك ، وكيف يحدث . .

ولا يعرض الشاعر إسلامية هذا المجتمع كشىء عرضى ، بل هو أمر جوهرى ، يتسلل إلى تفاصيلها ، وتقاس بمثله أخلاقيات الناس وطرائقهم فى السلوك ، فشهريار يعرض على شهرزاد أن تشاركه الشراب :

---

(١) انظر : مسرحية « شهريار » ص ١٩ .

شهريار (يناولها الكأس) : هل تشربين ؟

شهرزاد : معاذ إسلامى

شهريار : لقد عرضت بى تهمة نكراء

إنى لأشربها على قول

ويقول المؤلف فى الحاشية : « لعل شهريار يشير إلى الخلاف بين بعض الفقهاء عن تحليل أنواع منها »[1] . . وكأننا فى مجال جد ، وكأن هذا السافك للدماء يقدم على جريمة شنعاء حين يشرب الخمر . .

وعندما يعثر شهريار بمهرجه « سليمان » وهو يسخر من تمثاله ، ويريد أن يفتك به . . تلحق به شهرزاد مخلصة سليمان من يده قائلة :

أردة لكبـــير الأوزار والآثـــــــام

حاشاك أن تقتضيـــه عبـــادة الأصنـــام

فهى تحتكم إلى الاسلام فى عدم توقير هذه التماثيل حتى لاتكون ردة إلى عبادة الأصنام . . وكأن شهريار بسلوكه البشع مدى ثلاث سنوات لم لم يرتد إلى عصور همجية أشد ظلمة وفساداً من عهود عبادة الأصنام . .

ووضع الاسلام فى هذين السياقين قد يعرضانه لسخرية المتلقى . . حيث يتحرى هؤلاء تعاليمه فى تلك الجزئيات اليسيرة ؛ بينما ينتهك الاسلام ، وتستباح كل عقيدة . . صباح مساء . .

ويقول عزيز فى المقدمة إن شهريار ما يزال يتطهر من أدرانه حتى يدرك النور الأعلى فتكون قضية المسرحية هى قضية الروح والايمان . .

---

(١) ص ٢٨ .

فهو ينتهى بشهريار إلى أن يكون مؤمناً ، وليس عن أى سبيل يؤمن ، بل من خلال العقيدة الاسلامية ؛ ومن ثم تكون هذه التمهيدات ضرورية فيما هدف إليه ، لأنها تخدم الغاية الكبرى التى تنتهى بها المسرحية وهى « التطهر عن طريق العودة للعقيدة الاسلامية » . . فالاسلام فى المسرحية أمر جوهرى ، يطور الأحداث والأشخاص حتى تنتهى بشهريار إلى التطهر وإلى التمسك بتعاليمه ، وشهرزاد ليست تلك الفتاة العارفة بكتب السير والتواريخ ، العالمة بأحوال البشر ، بل هى فتاة متمسكة بتعاليم الدين ، والدين الاسلامى بخاصة ، ومن ثم فهى تحاول أن تحتكم إلى تعاليمه ، وأن تخضع شهريار وما حول شهريار إلى مثله وعقائده . . فما أضيق الدرب الذى ولجه عزيز أباظه . . وأوسع العالم الذى تنطلق بنا إليه شهرزاد ألف ليلة وليلة التى « قيل إنها جمعت ألف كتاب من كتب التواريخ المتعلقة بالأمم السالفة والملوك الخالية والشعراء » ، وشهرزاد عزيز أباظة تتمشى مع غايته ، وتبتعد كثيراً عن شهرزاد الفولكلور . .

شهرزاد عزيز فتاة حادة الطباع إلى درجة مثيرة ، يقظة العقل إلى حد منفر . . فى أول لقاء بينها وبين شهريار — دون سابق معرفة — تدخل عليه قصره ، وهو فى ساعة من ساعات غضبه ، وقد أمسك مهرجه « سليمان » ليفتك به انتقاماً من بعض اجترائه عليه ، نجدها شهرزاد تقول :

شهرزاد : تنح عنه وخله

« ينفعل شهريار بهذه المفاجأة . وهذا التحدى ، ثم ينكص قليلا وهو ينظر لخنجره » .

« مستمرة » : لو تستطيع الطعن لم تنكص فكم
هم الفتى فثنته حيرة عقله

هكذا ، فى أول لمحها له ، تأمره وهو سيد الآمرين ، وتبالغ فى تحديه

وهو من يجفل جبابرة الرجال منه ، وتجابه فى غضبه ، وهو من عجزت المدينة عن أن تنبس ببنت شفة أمام طغيانه . .

وكان من الطبيعى — وهو المستهتر بالنساء ، الموغر منهن — أن يصب عليها جام نقمته ، وأن تكون الضحية بدلا من سليمان . . فاذا ما أصغينا إلى تلك الحيلة التى دخلت بها شهرزاد « الشعبية » على شهريار : « وكانت قد أوصت أختها الصغيرة ، وقالت لها : إذا توجهت إلى الملك ، أرسلت أطلبك ، فاذا جئت عندى ، ورأيت الملك قضى حاجته منى ، فقولى : يا أختى حدثينا حديثاً غريباً نقطع به السهر ، فأحدثك حديثاً يكون فيه خلاصى إن شاء الله » رأينا إلى أى مدى كان لقاء شهرزاد لشهريار — فى المسرحية — لقاء مستهجنا ، وبعيداً عن توفير ما تريد أن تكون عليه من تأثير .

شهرزاد التراث . . أنثى أولا تتسلح بكل ما تتسلح به الأنثى فى مواجهة الطاغية شهريار . . وتستخدم عملها وفنها فى ترويضه ، ويخالجها الشك دائماً فى قدرتها على استمالته وتخليصه من شره ، وتخليص نفسها من براثن الموت . .

كل ما تروضه به هو الصورة المثلى لما يمكن أن يكون « فى الأنوثة » فى كل زمان ومكان ، مع وجل حقيقى . وإدراك لعظم هذه المسئولية ؛ وإذا كان عزيز قد قال لنافى مقدمته : إننا قد نرى فى شهريار « آدم فى صراعه الأبدى من أجل حقيقة الحياة التى يحياها » فان شهرزاد التراث ، حواء الخالدة ، التى ألانت عدوان آدم منذ الأزل ، ويبدو أنها ستظل قادرة على ترويضه مادامت تدرك « من الأنوثة » ، وما فى هذا الفن من أسرار وطلاسم . .

وشهرزاد المسرحية لاتشف عن هذه المشاعر الخالدة ، ولا تحمل

إلا القليل من سمات الذكاء الأنثوى الرائع التى تتبدى به شهرزاد فى الليالى . .
حين تتكسر فى مخدعه كل ليلة ، وهو يتشوف إلى نهاية القصة فى الليلة القادمة ، وهى تقول :

« وأين هذا مما سأحدثكم به الليلة القابلة إن عشت وأبقانى الملك . .فيقول الملك فى نفسه : والله ما أقتلها حتى أسمع بقية حديثها » .

فهى — شأن كل حواء — لاتجابهه وجهاً لوجه ، ولا تثق فى نفسها هذه الثقة التى غالت فيها شهرزاد (المسرحية) ، وإلا استوجبت الغضب ، واستثارت مكامن الكبرياء ، بل تضع نفسها — وقد غرست أزهار المستقبل — بين الضراعة والرجاء ، وتضع شهريار — وقد رسمت خفية طريق اختياره — موضع الحاكم المطلق . . وبهذا تبلغ مقصدها من هذه النفس الشقية المعذبة .. الجريحة فى شرفها وحبها . المصممة على النقمة والثأر . .

شهرزاد التراث تشوفه إلى المعرفة ، وتتسلل إلى مناطق اللاوعى فى نفسه فينقاد لها شهريار كالمسحور ، ثم تروى من جمالها غلة جسده « ثم إنهم باتوا تلك الليلة إلى الصباح متعانقين » . . وبذلك تكون مثال الأنثى الكاملة التى ترضى لدى الرجل نوازع الجسد والروح . . والتى يكون من اليسير أن تتكامل حياته بها ، وأن يجد فيها . — وهو الموزع النفس — مرفأ سلامه النفسى . .

أما شهرزاد — المسرحية — فقد كانت مثال العقل فى تجرده . وجفافه ، وحدته ولجوئه إلى القضايا والقياسات ، كما أن شهريار لم يكن يجد لديها ريا لنزعاته الجسدية ، فكان يهوى ، وينشد الأشعار ، فى « دنيا زاد » التى تيمت به فى المسرحية . . وواضح أن عزيز حين أراد من شهرزاده أن تكون مثالا للنزعة العقلية المتطهرة ، أراد أن يصور فى دنيا زاد نوازع

الجسد ؛ وأن يظل شهريار فى بيداء اضطرابه وحيرته ينكسر أمام اليقين العقلى لدى شهرزاد ، بينما يشبع نوازع جسده فى فاتنته دنيا زاد . . إلى أن يتم له التطهر النفسى ، فيخلص إلى حب شهرزاد ، بل يخلص إلى حب الفكرة المجردة ، أو الذات الالهية . . حاملا من شهرزاد المشعل الذى غرسته فى نفسه ، واليقين الذى ضمت جوانحه عليه . .

والمقارنة بين اكتمال شخصية شهرزاد فى ألف ليلة وليلة ، وتقسيمها إلى شخصيتين فى المسرحية ، يعطى لمؤلف الليالى أحقية التقدير لفنه العميق ، لمدى مافى شخصية شهرزاد « المتكاملة » من تأثير على شهريار ، وقدرة على الاستيلاء على نزعات نفسه ، مروراً بترضية جسده ، والكفكفة من غلواء رغائبه . .

ولعل هذا يتفق مع ثقافتنا المعاصرة ، التى كادت أن تنتهى إلى وحدة المظاهر المادية والروحية فى الانسان وفى الكون على السواء . . وما قامت به الدراسات الأنثروبولوجية الحديثة من إدراك وحدة البواعث النفسية ، ووحدة ماكنا نخاله ينتمى إلى عالمين منفصلين فى النفس والحياة . .

وفضلا عن ذلك ؛ فان كاتب الليالى قد سلح « شهرزاد » بحشد من حكايات التاريخ ، وسير الأولين ، وخرافات الشرق والغرب ، مما يستهوى الأفئدة ويستثير نزعة الفضول فى كل نفس إنسانية ، بينما سلحها عزيز أباظة بهذا المنزع العقلى . . الذى كان من اليسير مقارعته بالحجة ، ومقاومته باللامبالاة ، ومعنى ذلك أن الشعب قد لجأ إلى استمالة اللاشعور ، وهو عالم لم يسيطر عليه الانسان بعد ، بينما صعد عزيز المسألة إلى عالم العقل ؛ وهو المنطقة التى يملك الانسان السيطرة عليها ، ويعز منازعته فيها ، وبكل ذلك كان كاتب الليالى أكثر حذقا ، وبصراً بالانسان ، وقواه الشعورية ،

واللاشعورية ، والوسائل التي تستطيع السيطرة عليه ومناطق النفوذ التي لايسهل اقتحامها ، ومناطق النفس التي يسهل اقتياد الانسان عن طريق التأثير عليها ..

بقيت بعض مسائل نشير إليها بعد أن أبنا حظ هذه المسرحية من استخدام المادة الأسطورية . وقد رأيناه حظا ضئيلا . . حيث وافق ألف ليلة وليلة — فيما كان عليه أن يخالفها فيه وهو إسلامية مجتمع شهريار . . وخالفها فيما كان عليه أن يوافقها فيه وهو تكامل شخصية شهرزاد ، بالبهاء الروحي والجمال الجسدي على السواء . . بينما لجأ عزيز إلى تقسيمها إلى شخصيتين ، تختص كل منهما بنزعة واحدة . . ولعل هذا هو جوهر بحثنا الذي يهمه دراسة الظاهرة الأسطورية في شعرنا فحسب . . ولذلك فان ما بقي من مسائل سنشير إليها إشارات سريعة :

١ — المعجم الشعري : يستخدم الشاعر عزيز أباظة كثيراً من الكلمات الغريبة ونحن ندرك مدى حاجتنا إلى إحياء لغتنا ، ومدى مايستطيع الشاعر — أو يجب عليه — أن يقدمه لأمته من تراثها اللغوي ، غير أن هذا الاحياء الشعري مشروط بمجموعة من الشروط الهامة ؛ أولاها : الحاجة إلى هذه الكلمات . . كأن يجد الشاعر نفسه في حاجة ضرورية إلى استخدامها حيث لايجد من متداول اللغة ما يغني عنه ، وحيث تشع في مكانها من السياق الشعري من قوة الايحاء مالا تستطيع سواها أن تؤديه وإذا ما عرضنا إلى بعض النماذج لدى شاعرنا ، وجدناه كان في غنى عن كثير منها حيث لاضرورة لها من استعمال أحياناً ، ومن وزن وقافية أحياناً أخرى ؛ بل وجدنا الشاعر — أحياناً — يتجاوز الكلمة القوية الايحاء في موضعها ، إلى كلمة أخرى أقل شيوعاً ، وأقل إيحاء ، كقوله :

** أأحفظ ذمـــة وأصون إلا فلست العاجز القدم العليـــلا

* , وثغرك العذب على تقبيله يحضض
; * كأنما يشجنى عنهـا توقع الندم .

ولاندرى السبب فى عدوله عن كلمات عهد ويحرض ويردنى أو يمنعنى بدلا من كلمات ، إلا ، ويحضض ، ويشجنى ، وهى أقرب إلى فهم المتلقى ، قارئا ومشاهداً وأقدر على الايحاء الشعرى . .

ويبدو أن هذا النهج الذى يريد أن يطمئننا على حصيلة شاعرنا اللغوية ، هو النهج المختار لديه فى كل مسرحياته . مما يحدث فجوة بين لغته الخاصة ، وبين فنه المسرحى الجماهيرى . .

وأود أن يحاول الشاعر – كل شاعر – فى تناوله للأساطير ، أن يكون معجمه الشعرى مكوناً قدر المستطاع من اللغة الفطرية فى صفائها الأول وتلقائيتها النادرة . . وأن يعيد النظر فى خواص الأسلوب التصويرى للأساطير . . حتى يتوفر فى عمله الفنى – قدر الامكان – لون من ألوان التكامل بين النسيج الشعرى ، والاطار الأسطورى الذى – اتخذه شكلا لعمله الفنى . .

٢ – إسقاطات عصرية :

كل عمل فنى . محوره – بالبداهة – عصره ، وقضايا قومه ، مهما أوغل فى الحديث عن التاريخ أو عن الأساطير . غير أن العمل الفنى الذى يصطنع الأقنعة التاريخية والأسطورية مطالب بأن يشف عن هذه الهموم العصرية ، مع الحفاظ على سلامة القناع ، وتماسكه الفنى وبخاصة إذا كان هذا العمل على مثل ما للمسرحية من موضوعية . .

فاذا ما كان شهريار ، فى حقبة قديمة من التاريخ ، فان شاعرنا

مطالب بأن يوفر لها من النقاء التاريخى مالا يتفق مع مانجده من مسرحيته من إشارات واضحة إلى حياتنا المعاصرة . . كما ورد فى قول شهريار لشهرزاد :

أغرمت بالخـلف حتى أشبهت ساسـة مصر

فلم يذهب خلف ساسة مصر مثلا فى التاريخ حتى يكون التشبيه به صحيحاً . وإنما الشاعر أراد بهذه العبارة أن يدين — وقد كتبت بعد الثورة — ماعانته الحياة المصرية من تنازع الساسة ، وعدم اتفاقهم فى الفترة الحزينة المعروفة من الدستور إلى الثورة .

وكما ورد فى قول شهرزاد فى استعطافها لشهريار نحو المسخ :

ألم تسمع مقالتـه فانى شممت بها شـواء آدميا
وشمت دموع مهجته توالى لتستعدى الضمير العالميا

فلاريب أن « الضمير العالمى » منتزع من بيئتنا المعاصرة ، وظروف حضارتنا المتشابكة :

وليس ترصيع العمل الفنى بمثل هذه العبارات ذات الدلالات المعاصرة ، من قبيل أن عالمنا المعاصر وقضاياه — بالضرورة — محور كل عمل فنى يؤلف فيه ، فان هموم العصر تتبدى نبضاً داخل كيان العمل الفنى ؛ كما تشف عنها شخوصه وأحداثه . والموقف الذى اختاره المنشىء فيما ينطوى عليه من صراع ، — أما ورود مثل هذه العبارات فهو إقحام من الشاعر على سياق العمل الفنى ، ونتوءات تخل بنقائه التاريخى . . وقد أقحم عزيز أباظة — فوق ذلك — كما أشار الدكتور محمد مندور ، على الأسطورة ، عدة مناقشات لمشاكل معاصرة ، بل مشاكل جدت بعد ثورتنا ، ولا

علاقة لها أصلا ببيئة الأسطورة التاريخية كمشكلة إعادة توزيع الثروة ، والمساواة بين الناس ، وحكم الشعب بالشعب ، وهى مناقشات طويلة ، تدور بنوع خاص بين شهريار ووزير ماليته باقر » .

وليس معنى هذا أن على الشاعر حين يتناول أسطورة أن يكون بعيداً عن إثارة مثل هذه القضايا ، بل الحقيقة أن هذه القضايا وأمثالها من قضايانا وهمومنا المعاصرة هى المحور الجوهرى — كما قلنا — لكل عمل فنى معاصر . . شريطة أن يشف عنها العمل الفنى ، وألا تكون إخلالا بموضوعيته ، ومضافة إلى أحداثه وشخوصه ، وواردة — من خلال حوار من الممكن أن يتجاوزه العمل الفنى فى نموه وتطوره — كما وردت فى مسرحية أباظة — فانها حينئذ تكون عناصر دخيلة وفضولية ، ومن الضرورى الاستغناء عنها .

٣ — شخصية المهرج :

آية المسرحى المبدع أن يستخرج من الشخصيات الثانوية فى مسرحيته وظائف هامة لتطوير العمل الفنى ، وتنمية أحداثه ، وإضافة أبعاد للحركة الدرامية ليس من اليسير إضافتها عن طريق الشخصيات الرئيسية وحدها . .

وثمة شخصيتان — عند عزيز — يحملان من الامكانات ما يستطيع به المؤلف أن يثرى بهما عمله المسرحى . .

وقد استطاع المؤلف أن يجيد تحريك إحداهما . . بينما ترك الأخرى فى حالة جمود ، وكانت أولى بالعناية ، وأكثر خصبا ، وهاتان الشخصيتان ، هما : المفتى والمهرج :

وقد استطاع المؤلف أن يكشف عن نفاق المفتى ، وزيف شخصيته ، وتهافته ، وكذبه وحرصه على المال ، وتدليسه للفتيا ، فى خفة دم نادرة ،

تساوقه اللغة البسيطة ذات المصطلحات المعروفة والأوزان القصيرة ، والمواقف المتناقضة ، التى تآزرت جميعا فى تصوير المفتى تصويراً يثير الزراية . ويشهد للمؤلف بأنه عكف على هذه الشخصية حتى أنجز صقلها ، وأتقن إبراز دورها . .

أما شخصية « مهرج الملك » الذى تطلب منه وظيفته أداء دور معين ، وينزع به فكره وحكمته إلى فهم خاص وعميق لقضية « الحكم » ، وفداحة الظلم الذى ينزل بالشعب ، وضرورة قيام الشعب بدوره وان عوقته العوائق .

وقد كان عليه وهو مهرج الملك ، أن يبث بين أضاحيكه والاعيبه بعضا من حكمته وأثارة من فكره اللماح ، وأن يختار من الأ لاعيب والفرج ما يوقظ الملك إيقاظاً قوياً ، وينزع به إلى الرشاد . .

فقد كان هذا الدور المزدوج حريا بأن يجعل من شخصية المهرج شخصية هامة فى المسرحية ، وغامضة غموض رسائله المبهمة بين حشد أضاحيكه ، وموقظة بقدر ما فى هذه الرسائل المبهمة من تبصير وإنذار . .

بيدأنهذه الشخصية لمتكن على مثل هذا القدر من العمق والتماسك ؛ بل كانت شخصية حادة ، أشبه بشخصيةحكيم ؛ وظيفتهأن يتعقل الامور ، ويفلسفها ، لا أن يهرج للملك ويضحكه . . ولذلك جاءت هذه الشخصية الثرية المعقدة شخصية بسيطة ، شخصية واعظ متسلط بمقاييسه العقلية ، وحججه الرتيبة :

مولاى لاتهلك أسى وتشجـــــع
تشفى من القلق النفوس إذا هفـــت

للحق تنشده بعــــزم مجمــــع
لذ باللطيف الفـــرد ، وانهـــل حبـه
تهد السبيل إلى الجمـــــال الأرفـــع

وأى شىء أثقل على نفس شهريار من أن يتصدى لنصحه وهدايته هزأته الذى ادخره لإضحاكه ، والعبث به . .

حتى المشهد الهزلى الوحيد الذى رأينا فيه « سليمان » وقد أراد أن ينقذ « صاعدا » قائد الجيش من يد شهريار ؛ فدخل على الملك متجاهلا غضبه ، حاملا قطته ، زاعماً أن فأر الوزير الأول قد عضها ؛ فيتحول غضب الملك إلى الوزير الأول صاحب الفأر بدلا من صاعد . . هو هزل لا يضحكنا بقدر ما يوقفنا على سذاجة إيراده فى مثل هذا الموقف . .

ولذلك فان هذه الشخصية تبدو غير مستغلة استغلالا حسناً ؛ حيث كان فى وسعها أن تعطى من الإمكانات الفنية الكثير . .

٤ ـ شخصية شهريارة :

وبرغم كل ما سبق ، فان الشخصية الأولى فى المسرحية « شهريار » وفق الشاعر فى تصويرها . وفى تصوير حيرته بين جمال الروح وجمال الجسد ، وسخريته من محاولات شهر زاد ، وإيمانه باستحالة تحوله إلى ما تريد ، ويقينه بأن مصير شهر زاد ليس إلا مصير الأخريات . . مهما حاولت :

فلسفى ما شئت . . فالصبح ستنعاك النواعى
ألف ليــــل قد قطعنا فى حديث واستماع
لك عقل نفرت واستوحشت منـــه طباعى
وجنان صيغ من صلب عنـــاد وصراع

غير أن تحوله إلى الإيمان ، وإلى الزهد فى الملك وفى الحياة الاجتماعية — أخيراً — كان مفاجئاً ، لم ترشح له تمهيدات كافية ، ولم يأخذ المؤلف بيد شهريار متدرجاً فى مراحل الشك واليقين التى مر بها — كما أشار فى المقدمة — وبدون هذا التحول المفاجئ فى المسرحية فان عزيز أباظة كان موفقاً فى تصوير شخصيته . . موفرا لها من الشخوص والمواقف ما تستطيع به أن تعبر عن أبعادها من خلال الحركة والحوار . .

٥ — أغنية الرياح الأربع — على محمود طه :

أحيط التأليف الشعرى للمسرح العربى بظروف خاصة ، نشأ عنها بعض الظواهر التى لا يخطئها القارئ منذ أول وهلة . .

فقد نشأ فى جو غنائى ، يطرب للأدوار التى يؤديها كبار المطربين ، دون نظر إلى صلتها أو عدم صلتها بالسياق المسرحى المعروض ، كما نشأ دون تراث يؤكد تقاليد الفن المسرحى ، ويثبت قيمه لدى المؤلف والجمهور على السواء . .

فرأينا فى مسرحياتنا الشعرية كثيراً من القصائد الغنائية ، والحوار العذب الذى يسترعى إعجابنا — فى حد ذاته — بينما يصيب الحركة المسرحية بالخلل ، ويبطئ نمو الأحداث ، وقد يكون غير متلائم مع بعض المواقف ، أو لا يتصل بنفسيات الأشخاص . .

ورأينا شخصيات متطفلة على خشبة المسرح ، دون أن تدفع بالأحداث قدماً ، أو تخضع لما يسميه النقاد « الجبر المسرحى » ، ويعنون به أن كل لفظ وكل حركة ، وأن كل شخصية محسوبة حساباً دقيقاً فى المسرحية بحيث تستدعيه الضرورة القصوى . . وإلا أضر بالحدث المسرحى ، وترك ما يشبه الثغرة فى بناء المسرحية . .

وقد أشرنا إلى بعض مظاهر هذا القصور فيما عرضنا له من مسرحيات ..

غير أن وقفتنا عند « أغنية الرياح الأربع » لعلى محمود طه تصيبنا بشئ من الحيرة لأنها تبد هنا — بعد قراءتها — بالتساؤل : هل نعتبرها مسرحية أم لوحات غنائية فيما يشبه القصائد المطولة تعتمد على الحوار . . على نحو ما لاحظت الشاعرة نازك فى كتابها القيم عن على محمود طه حين قالت (ص ٣٣١) : إن على محمود طه قد بقى الشاعر الذى ينشد ، ولم يستطع أن يرتفع إلى أفق التأليف المسرحى ، فلا تكاد المسرحية تكون أكثر من قصيدة لها شكل الحوار .

أما ما يسوغ اعتبارها مسرحية فهو : أن الحوار فيها كان — فى الأعم الأغلب وبخاصة فى الفصل الثانى — يخدم الحدث المسرحى ، ويكشف عن وظائف وطبائع الشخصيات . .

وأنها دارت على أحداث معينة مهد المؤلف لها فى الفصل الأول تمهيداً جيداً ، ثم سارت نحو « التعقيد » على نحو مقنع ، حتى انتهت إلى « الحل » ..

وأن بها شخصيات رئيسية محددة المعالم النفسية ، والأبعاد الواقعية ، ومتنوعة فى وظائفها ونفسياتها تنوعاً واضحاً . .

ومع ذلك فاننا نجد بعض العيوب الشهيرة فى مسرحياتنا الشعرية واضحة بها . .

فالحوار — أحياناً ، وبخاصة فى الفصل الأول — يطول طولا مسرفاً دون أن يخدم الحدث المسرحى ، وكثير من الشخصيات التى يوزع المؤلف اهتمامنا عليها فى الفصل الأول تختفى تماماً فى الفصل الثانى دون أن تؤثر على سير الأحداث ، أو تساهم فى العقدة المسرحية . .

وبناء المسرحية — من جراء هذه الحواريات الغنائية ، وتلك الشخصيات المتطفلة — يصاب بالخلل والترهل . حتى لنرى نازك أن الفصل الأول برمته لا ضرورة لوجوده (٣١٩) . .

مع أن الفصل الأول هو الذى أراد المؤلف أن يقدم فيه—بصورة عامة— حياة البحارة فى ذلك الزمان ، وإثراء بعض قراصنتهم مما يصيبونه من السلب والنهب وما يتصفون به من جرأة ومخاطرة وإقبال على اللذات ، كما يقدم لنا حياة الشاعر المتجول الذى لا يملك إلا فنه وقيثاره ، والذى تحط به الرحال من ميناء إلى ميناء ، لينشر المعرفة ، ويذيع البهجة ، ويتكسب القوت . . وقد كان واحداً من الذين يعرفون حقيقة « الرياح الأربع » . . الحوريات الأربع الفاتنات اللواتى يملكن أسرار الرياح الأربع . . وكان حديث « باتوزيس » ذلك الشاعر عنهن فى الفصل الأول هو الذى أثار شره «أزمردا» . . فيلسوف القوة والشر . واغتصاب اللذائذ ، والتحكم فى أقدار من يقع تحت طائلة سطوته ، وقد قدم لنا هذا الفصل طرفاً من تاريخه ، وتعريفاً بنواياه ، وعرض علينا فلسفته من خلال حوار ذكى مع « باتوزيس » الشاعر المثالى الفقير . . .

ثمة ضرورة — إذن — لهذا الفصل ، حيث يقدم الشخصيات الرئيسية ، ويكشف عن تاريخها ونواياها . . ويمهد لرغبة أزمردا فى امتلاك الحوريات الأربع لاستغلال قدراتهن على إخضاع الرياح . . وبذلك يخضع لسفينة البحار . . ويكون أكثر حرية فىالتجوال ، وأكثر قدرة على السلب والنهب والتمتع بحياة الرفاهية والثراء . .

غير أنه لم يقتصر على ما يخدم الحدث المسرحى — كما أشرنا — وعلى ما تتطور به المسرحية فى الفصل الثانى ، بل عرض إلى شخصيات كثيرة

كان من الضروري الاستغناء عنها ، أو التعبير بالرواية المقتصدة عن حيواتها ، أو بالأحداث المركزة جداً . . التي تعمق معرفتنا بأجواء البحارة ، وحياتهم ، في ذلك الزمان . . دون أن تحدث فجوة بالأحداث الكثيرة والحوار الطويل والتراشق بالسباب بين خليلات البحارة — حالت دون أن تتكامل المسرحية بأشخاصها وأحداثها الرئيسية التي تساهم فعلا وتنمي وتطور حركة المسرحية ، وتتحول بها نحو الحل . .

وفي ظني أن « أغنية الرياح الأربع » حرية بأن تمثل على المسرح ، إذا وفق مخرج إلى اختصار الفصل الأول . وتخليصه من بعض الشخصيات ، وبالتالي بعض الحوار غير الضروري ، وترك هذه الشخصيات كالبحارة وخليلاتهم وأرسطفان وزوجته صاحبي الحانة . ضمن الديكور المسرحي ، ترسم الجو ، وتوحي به ، دون أن تساهم إلا بقدر يسير جداً في الحدث المسرحي طبق احتياجات تعقد المسرحية وحلها . .

وبذلك تظل المسرحية — تمثيلياً — أقرب إلى الصورة التي تركها عليها المؤلف ، ويكون جهد المخرج فيها على هذا النحو ليس إلا من قبيل إخضاعها لضرورة التمثيل ، على نحو ما يخضعون بعضاً من مسرحيات توفيق الحكيم — أعظم كتابنا المسرحيين — حين يعمدون إلى الاقتصاد في بعض حوارياته..

ولا ريب في أن هذا الإسراف في الشخصيات ، وبعض المواقف المسرحية قد دخل على شاعرنا من هذا الباب الضخم الذي تدخل منه كل عيوب مسرحنا الشعري . . وهو : فقدان التراث المسرحي ، وقلة تمرس الجمهور بهذا الفن . . الذي يجعله — حتى الآن — يسيغ من المسرحيات ما هو بعيد عن أصول الفن المسرحي . وتقاليده الناضجة . .

وقد أثارت الشاعر علي محمود طه لكتابة هذه المسرحية نصوص

حوارية عثر عليها العالم الفرنسي دريتون من تراث قدماء المصريين . . ونشرها فى « مجلة القاهرة » التى تصدر بالفرنسية ، عام ١٩٤٢ ، وقد صدرها بقوله : « تقوم هذه الأغنية على الحوار ، فبعد أربع مقطوعات تغنى كلا منها فتاة ، يدخل رجل فيحيهن ويشرع فى خطفهن ليستولى على الرياح الممثلة فيهن . فيغريهن باثارة الفضول فى نفوسهن وذلك بأن يعرض عليهن زيارة سفينته . (وتلك كانت خطة البحارة الفينيقيين فى عهد هذه الأغنية ، يلجئون إليها عندما يريدون اقتناص الجوارى من بلاد البحر الأبيض) . ولما قوبل طلبه بالرفض لم يستسلم للهزيمة كما هو واضح من المقطوعة الأخيرة فى الأغنية حيث يقول « إن وسائلى لا تنفد » ولكن لسوء الحظ لم نعثر على تكملة الأغنية والوسائل التى لجأ إليها الرجل . وأكبر الظن أنها مما يثير الشراهة التى تكشف مواضع الضعف فى النساء[1] » .

وقد ترجم الدكتور ثروت عكاشة المقطوعتين الأولى والأخيرة من هذه الأغنية[2] .

— (تقول الفتيات)
— لقد أعطيت هذه الرياح ،
هذه هى ريح الشمال التى تسير سفن الأيونيين ،
والتى تمد ذراعيها حتى أطراف مصر ،
والتى تغفو بعد أن تمنح اللذة لمن يريدها ، كل يوم .
إن ريح الشمال هى ريح الحياة ،
أعطيتها وأنا أحيا بها ،

---

(١) انظر : مندور « الشعر المصرى بعد شوقى » ح ٢ ص ٩٨ .

(٢) انظر : دريتون « المسرح المصرى القديم » ترجمة د. ثروت عكاشة . ص ١١ .

— (تقول الفتيات)
— لقد أعطيت هذه الرياح

ها هى ذى ريح الجنوب التى تهب فى صورة زنجى الجنوب .
والتى تحضر الماء الذى يبعث الحياة ،
إن ريح الحياة هى ريح الجنوب ،
أعطيتها وأنا أحيا بهـا .

(وتندس فتاة تقوم بدور « عالمة » وتحاول أن تنتزع من الفتيات كنزهن الثمين . وتأخذ فى خداعهن بالإفصاح عن قلقها من ألقابهن :

— سلام يا رياح السماء الأربع .
إفصحى لى عن أسمائك واسم من أعطاك إياها .
واكشفى لى عن حقك فى السبق بها .
لقد تسلمتها من قبل أن يولد البشر .
ومن قبل أن تتكاثر الآلهة .
ومن قبل أن يقع الطائر فى الشرك .
ومن قبل أن يشد الحبل حول عنق الثور .

* * *

لقد طلبتها من سيد الرياح .
وهو الذى أعطانى إياها .

(فاذا ما وجدت هذه الفتاة اللحوحة الرفض أخذت تحاول انتزاع الكنز منهن ، مستغلة أولا فضول الفتيات ، ثم نهمهن إلى الطعام :

— تعالى فى رفقتى أرك قاربى .
وأنزلك فيــه .

كلا . إننى أستخدم قاربى .
وهو يحملنى إلى المرفـأ .

* * *

إن فطائرى لا عدد لهـا .

وقد استثار على محمود طه فى هذه النصوص أنها مصرية قديمة ، وأن روحاً من الإحساس الوطنى العميق ينفث فى روعه أن روح الإلهام الفنى التى طافت بأحد أجداده الشعراء القدامى تطوف به الآن ، وبذلك يتصل الحاضر بالماضى ، ويحيا الحفيد فى جو الإبداع الفنى الذى تنفس فيه جده العظيم .

وقد أطلق لخياله العنان فى تصوير جوهر هذه النصوص الغنائية تصويراً مسرحياً ، فشاء أن توجد حانة فى الشاطئ الفينيقى ، وأن تكون حانة « الملاح التائه » كأن شاعرنا على محمود طه يريد أن يركز راياته خارج حدود وطنه منذ فجر التاريخ . . وأن يتصل ماضيه القومى بحاضره الشخصى فى شخصية الشاعر المتجول « باتوزيس » الذى يفد على الحانة لا يملك من متاع الدنيا غير الإنشاد ، وهو — كشاعرنا — ظامئ ظمئاً قاتلا للخمر ، يهفو إلى السهر والمتعة ما وسعه ذلك . . ويحاول أن يبدى صاحب الحانة به ضيقاً ، فيتجه شاعرنا « باتوزيس » مثلما اتجه شاعرنا على محمود طه إلى استمالة « أنتيجونا » زوجة صاحب الحان . . وهو خير من يجيد الحديث مع المرأة ، ويعرف أكثر الشئون استمالة لها ، وتكون فرصته لعرض قدراته فى فنون الحديث والغناء على صاحبى الحانة . . مما يثير اقتناعهما بضيافته ، والتطلع إلى ما يفئ على الحانة من روادها وهم يستمتعون بذكريات باتوزيس وأناشيده .

غير أن هذا المتجول الفقير يكشف عن شخصية نبيلة فذة . تعتد بكرامة

فيها ولا تطيق أن تستخدمه إلا فى سبيل المثل الإنسانية العليا . ثم يفد « أزمردا » القرصان الرهيب على الحانة . فيستشيط باتوزيس غضباً من حضوره ، ويلقى عليه – دون أن يفطن الرواد – بألوان من اللوم والتأنيب على ما اقترف من جرائم . واجترح من الذنوب .

ويكون لقاء مع « أزمردا » وجهاً لوجه ، فيكون حوار بين القوة والعدل ، بين العنف والرحمة ، وبين الخير والشر . ممثلة فى باتوزيس النبيل ، وأزمردا الوغد . .

. . ويرفض باتوزيس بإباء العروض المغرية من أزمردا ، وأحاديث الرفاهية والنعمة والثراء : ليكون تابعه . ورفيق رحلاته . : ولكن حادثاً تحدث ، فيزهن من إرادة باتوزيس : . حيث تلمع بارقة من إنسانية « أزمردا » – فالشاعر باتوزيس أول من يدرك أن الإنسان ليس شراً محضاً . . وأن من الممكن أن يهتز « أزمردا » أريحية ونبلا ، وأن يتسلل النور رويداً إلى حالكة الظلام . . .

هذا الحادث هو انتفاض « أزمردا » للدفاع عن امرأة أراد أحد القراصنة العتاة أن يلحق بها أذى قد يودى بها . . فاشتبك مع أزمردا فى عراك بالسيف حتى استنقذها منه . . ومن ثم غادر الحانة فغادرتها هذه المرأة معه . وغادرها معهما باتوزيس إلى سفينة أزمردا . . لماذا غادرت المرأة الحانة مع أزمردا ؟ . . ولماذا لحق بهما باتوزيس ؟ . . لم تجد الشاعرة نازك مسوغاً لهذين الفعلين فى المسرحية . . غير أن ما قدمنا من إحساس الشاعر باتوزيس بأنه شام فى هذا الفعل من أزمردا بارقة أمل فى ارعوائه عن غيه . وفى تفتحه على الخير وعواطف المحبة الإنسانية ، وشام فى وجوده معه تزكية لهذا الإحساس . وعملا على تنميته واستمزاره . . أما المرأة فكان من الطبيعى أن تتبع « أزمردا »

حيث قد أنقذها من يد خليلها السابق . . ومعنى ذلك أنه امتلكها بهذا الإنقاذ . فالمرأة من هذا النوع الضائع ما تكاد تقع على بادرة خير من رجل حتى تظن أنها ستجد فى حماه الأمن والرعاية ، وقد كان حرياً بخليلها السابق ، المندحر أمام أزمردا ، أن يفتك بها لو لم تبادر بالخروج مع من أذل كبرياءه ، وأنقذها من بين براثنه . .

على أن ثمة دوافع لاشعورية وراء كل فعل إنسانى — كما نعرف — وقد كان فى فقر هذا الشاعر وتشرده . واستماعه إلى أحاديث الرفاهية ، وأحلام الثراء من أزمردا ، ما يعطف عقله الباطن نحو الاستجابة إليه . . وما نجد معه هذا السلوك طبيعياً عند بادرة الخير التى بدت من أزمردا . والتى استطاعت أن تنيم قليلا من قوة الوعى والإدراك عند باتوزيس . وأن توقظ ، ما فى عقله الباطن وهو القوة الموجهة الحقيقية للأفعال الإنسانية ، من رغبة فى الانقياد ، والاستجابة لأزمردا . .

ومع ذلك فقد ظل هو الشاعر النبيل الذى يستمتع بثراء أزمردا ، ويقاوم شروره ، بل ويحرض — أحياناً — عبيده عليه . .

ثم يلتقى أزمردا — بعد ذلك — بربات الرياح الأربع ، ويحاول أن يستميلهن إليه ، ليفيد من قدرتهن الإلهية فى إخضاع البحار لمشيئته ، ويحاول أن يثير جوانب الطمع فيهن كنسوة ، ويغريهن بالحلى والتحف النادرة ، لأنهن حين تجسدن « بشراً » تسللت إليهن أطماع البشر ، وأهواؤهن ، أو أن النظرة إليهن جزء من النظرة الإغريقية — فى الأساطير — إلى الآلهة ، حيث يختلطون بعالم البشر ، ويتصفون بكل ما يتصف به الإنسان من نقائص وأهواء . .

وأخيراً يخضعهن لأساليبه الماكرة فى الإغراء ، ويرتضين زيارة سفينته . .

وفى السفينة يلتقين بباتوزيس الذى يكشف لهن عن حقيقة « أزمردا » وسوء نواياه ؛ بينما يشهدون آثار استغلاله لسمارا — المرأة التى وثقت بشهامته ، وتبعته — ويقابلهن أزمردا بألوان من الغرور والسفه ، ومحاولة إخضاعهن لهواه . . فيتخلصن منه بقتله ، وإغراق سفينته ، وإنقاذ باتوزيس وسمارا . . .

وقد ألحق الشاعر بالنص المسرحى قصيدة زعم أنه عثر عليها فى ذلك المكان ، وأنها رثاء من باتوزيس لأزمردا بعد غرقه وغرق سفينته . . وهى نص لا علاقة له بالمسرحية ، وليس إلا إنسياقاً من الشاعر على محمود طه وراء فنه الغنائى الأثير ، فقد أراد أن يتغنى بموت أزمردا ، وحاول أن يركز لنا ، فى أسلوب شعرى دقيق ، وقافية صعبة وأنيقة ، العبرة من حياة أزمردا ونهايته ، على نحو ما يقول :

صاحب الأمس لا رحيق ولا كأس تصدح
فاشرب اليوم من إنائك بالموت يطفح
أمن البحر مخلبيك ، وشط ، وأبطح
وعذارى كأنهن الأقاح المفتح

وسواء أبلغت القصيدة المستوى الجيد من شعر على محمود طه ، أم لم تبلغه — والرأى الأخير هو ما نراه ، لما فى موقفها من مباشرة ، وما فى بعض أبياتها من تقريرية لا خيال فيها ، ولا لجوء لتصوير فنى على نحو ما نعهد فى القصائد الجيدة من شعره — فإنها خارجة من إطار المسرحية . .

ومن هذا العرض للمسرحية . . ندرك أن الشاعر قد استطاع أن يطور المادة الأسطورية التى بين يديه ، وأن يستفيد من علمه بالتاريخ القديم ، وبالعلاقات البحرية التى كانت قائمة — آنذاك — بين مصر واليونان والشاطئ

الأسيوى ؛ وبما كانت تتعرض له السفن من غزوات القراصنة ؛ وما كان يشيع فى تلك الأنحاء من تجارة بالرقيق الأبيض . كما استفاد من خبرة الشبير بالبحار معرفة بنفوس البحارة ، وهمومهم النفسية . وأبدع ــ على عادته ــ فى وصف الملذات الحسية ؛ واختيار أحاديث الاستهواء للمرأة . كما وفق فيما نرى ــ إلى خلق شخصيات مسرحية متميزة ، لها من أسلوبها فى التفكير وتصرفها فى مختلف المواقف ما يحدد اتجاهاتها النفسية والاجتماعية .. كشخصيتى « أزمردا » القرصان الذائع الصيت ، و « باتوزيس » الشاعر الفقير المتجول .

أما طابع التعبير فى المسرحية ، وخصائصه الفنية ، فتنتمى إلى على محمود طه نفسه ، بما نعرفه عن شعره الغنائى من رقة وأناقة ؛ دون مراعاة لضرورة تغير الأساليب وتنوعها طبقاً لتنوع أشخاص المسرحية ، واختلاف مستوياتهم النفسية والفكرية ؛ فثمة قطع غنائية جميلة صيغت على لسان القرصان . بينما يعز نظيرها إلا على لسان شاعر كباتوزيس . . وقد ظل إخضاع اللغة الشعرية لطبائع ، ومستوى الشخصيات عقدة العقد فى المسرحية الشعرية العربية إلى أن ظهر الاتجاه الواقعى فى آدابنا بعامة . . وحاول شعراؤنا ــ حتى فى قصائدهم الغنائية ــ أن يقتربوا من لغة الواقع ، وأن يبسطوا اللغة الشعرية ، وأن يتخلصوا ــ فى مدرسة الشعر الحر ــ من وحدة البيت وضرورة القافية اللتين تمنحان لغة الشعر نمطية خاصة تبعده عن لغة الحديث اليومى . . وقد مهد كل ذلك للشعراء أن يقتربوا أو يوائموا بين اللغة والشخصية فى المسرحية الشعرية . . غير أن التوفيق فى هذا السبيل ما يزال محدوداً . . فقد انتقلت المسرحية من مرحلة تهديد الغنائية لمرحلة تهديد « النثرية » التى شاعت فى أعمال مسرحى كعبد الرحمن الشرقاوى . . . . .

بيد أن مرحلة المواءمة بين اللغة والشخصية فى المسرحية الشعرية مما مهد

إليها التطور الاجتماعى والاتجاه نحو الواقعية مرحلة متأخرة عن على محمود طه . . فقد ألف مسرحيته هذه عام ١٩٤٣ . . حين لم تكن هذه الحركة قد تمثلت فى تيار أدبى جارف على نحو ما شهدنا فيما بعد ذلك من سنوات . .

٦ – قدموس – سعيد عقل :

فى « قدموس » يتناول سعيد عقل أسطورة إغريقية تمس هدفاً خاصاً ، جعله عقل بالإضافة إلى التعبير من خلال « الرمزية » رسالة حياته .. ذلك الهدف هو التعصب للفينيقية ، والعودة إلى تاريخ لبنان القديم ، آن أن كان مركزاً بين مراكز الإشعاع الحضارى فى العالم – على نحو ما يقول فى المقدمة (ص ١٢) . .

« أول ما يطالع المتعرف بنا أننا شعب نترصن ، والمسكونة رغوية ، نرصن ذواتنا بالأسنى ، والناس عويل ، ونتطلع إلى الفكر ، والشعوب تحسن لتاريخ ، وتشبث بأرض ، واجتماع على مادة ، نكبر على الجلى ، والأمم اهتياج وسل سيف وحرب . نغترب فى فوق . والآخرون فى أمام » . .

وكان من الطبيعى أن نجد فى الأسطورة الإغريقية التى تروى أن كبير آلهة الأولمب « زوش » اختطف أورب بنت ملك صيدون ، فلحق بها قدموس إلى بلاد الأغارقة يسترد أخته . .

وفى « البيوسى » قتل تنينا كان قد فتك باثنين من رجاله . وبأمر من آلهة الحكمة بذر أضراسه فى الأرض ، فأنبتت رجالا شاكى السلاح . . قتلوا إلا خمسة أصبحوا فيما بعد نبلاء ثيبا ، أولى مدن مائة وإحدى ، سوف يبنيها قدموس .

وأورب هى التى أعطت الغرب اسمها ، كما أعطاه قدموس حروف –

الهجاء ، أداة المعرفة[١] .

هذه هى المادة الأسطورية التى بين يدى عقل ، وهى مادة شديدة الجفاف شديدة الإيجاز ، على اختلاف مع المادة الخصبة الثرية التى وجدها عن مريم الجدلية . .

غير أن الشاعر هنا قد أضاف الكثير إلى تلك المادة المحدودة ، فأضاف إلى شخصيات أورب وقدموس « وزوش » : مرى وصيفة أورب وحاضنتها ومربية قدموس ، والعراف الأعمى الذى ينذر ويوعد على نحو ما نجده فى مسرحيات إغريقية كثيرة . . العراف الأعمى الذى يرى بنور بصيرته ، ويعرف من الغيب الكثير ، كما أضاف شخصية التنين ، أو وظفه فى بناء المسرحية ، واستخدم أناشيد البحارة ، وبوقات الإلهات ، ومجاميع الجنود .. التى انصهرت مع أحداث وحوار المسرحية انصهاراً عضوياً . . بل وساهمت فى بعض المشاهد فى تطوير الحدث المسرحى . . كما حدث فى المشهد الثالث من الفصل الثانى حينما كانت أورب تحاور قدموس فيما ينبغى أن تكون عليه رسالته فى الحياة ، أو رسالة اللبنانى أو الشرقى بصورة عامة ، من بعد عن مقاومة الدمار بالدمار . وأخذ العالمين بالحب ، والرفق ، وبالهدى أن يضلوا الطريقا . .

فقطع الحوار نشيد المقاتلة الأغارقة . آتيا من داخل المسرح . . مغنيا بالحرب ، ساخراً من لبنان ومن الشرق . . فكان من الطبيعى أن ينتهى الحوار على أن الصراع أخذ طبيعة أخرى :

والنزاع اغتدى نزاعاً على الدنيا ، وحكت بجرأتى كل جرأة

(١) أنظر « قدموس » منشورات قدموس ط ١٩٤٤ ص ٩٩ .

هم أرادوه دامياً ، فليكن أدمى ، ويفصل على كرورالزمان
بين سيف أهل اعتداء ، وسيف هادم حده ، وبالهدم بان
(ص : ٦٠)

على أن سعيدا قد وفق فى اختيار موقف درامى . يرتكز عليه الحوار الغنائى ، والأحداث القليلة ، والبطيئة التطور — أحياناً — فى قدموس . . وتلك كانت بداية ابداع عمل مسرحى . . لولا حشد من المقطوعات الغنائية ، كادت أن تفقد الحوار حيويته وديناميته فى بعض المواقف .وأن تحيله إلى معرض من التراشق الذكى بالأفكار . .

والموقف الذى يطالعنا فى بداية قدموس ، حوار بين أوروب ومرى . نفهم منه أن كبير الآلهة قد اختطف أوروب ، وقد كان هذا أسمى أحلامها . وأنها أخذت معها عند مغادرة موطنها فى مركبه الالهى مرى وصيفتها وحاضنتها ، وكاتمة أسرارها ، وأن قدموس جاء فى أثرهما ليخلص أخته من كبير الآلهة . . وأن ثمة صراع بين ذلك الشاب المندفع ، وذلك الاله القادر المتحكم ، ستكون نهايته خسرانا مبينا لأوروب ، حيث ستفقد أحد هذين العزيزين . . أخاها الشاب أو حبيبها الالهى :

أوروب : فكرى .. فكرى بقدموس فى أثرى ،مثيرا حفيظة الأبطال
يتحدى فى عقر دارهم الاغريق ، يأبى الا مردى عنوه
يزرع الرعب فى البيوسى فيبلو بلوة ، موطنى الجديد فبلوه
ضج منه الاغريق ،ضج أولو الأولمب . فاستصرخوا الهالتنين
يوغر البحر . . فالأواذى فى البحر جبال تكب روعا وهوتا

مرى : وما التنين ؟

أوروب : أتراني أدرى ! ؟ . .

مري : وما قال زوش ؟

أوريب : قال عنه : « أمير من إنسان ..

مغلق ، إن يبن فأظفار ليث ، وجناحى نسر على أفعوان

ينفث النار من حديد لسانه ، ويفت الصخر الأصم بنابه

إن ينفض جناحه ، ينتثر الورد ، ويسود زنبق فى شبابه

أو يدر طرفه يصب هجيرا فى غلائل الضحا وتجثر نارا

راح أعمى من الخلية يلتذ ، إن التذ ، جيفة ودمـــــارا

أرسل « زوش » ذلك التنين ليدافع عن أوريب ، ويحميها من عاديات البشر والآلهة فقد أثار هذا الحب غيرة الأولمب ، وبخاصة « هيرا » الغضوب ، زوج زوش ، ومن ثم كان هذا التنين واقفاً بالمرصاد ، قدر صاحبته « أوريب » معلق بقدره إن مات ماتت . .

ثم تلمح أوريب قدوم « العراف » الأعمى ـ الشهير فى المسرح اليونانى .. فتنفر من لقائه مرى ، بينما تميل أوريب إلى مطارحته الأمر ، فقد يكون رسول إله إليها . .

وفى المشهد الثانى نجد الأعمى يتطلع عبر الساحل الافريقى ، ويتحدث عن قدموس ومركبه ، موغر النفس ، متمنياً لقد موس شر المنقلب ، وعندما يعرف أن « أوريب » على مقربة منه ، يخبرها أنه على موعد للقاء قدموس . . ويأتى به فى المشهد الثالث ، ناصحا له بالعودة إلى وطنه ، مفتخرا بمجد الغرب ، بينما يندفع قدموس إلى المفاخرة ببنى وطنه ، غير عابىء بوعيد الأعمى . .

وفى الفصل الثانى ، نرى الأعمى « فى المشهد الأول » يحاول إقناع

أورب . بالعودة مع أخيها قدموس . . فليست فى الجمال أهلا بأولب ، وليس هو فى الوغى ندا لزوش ، فتدافع عن حبها . وقد كان أغلى أمنية فى عمرها :

وما النصح ؟ . . أن أحطم حبى ؟ .

دمية صغتها من الحلم الفرد . ورصعتها بأطباق شهب
عانقتها أمنيتى . قبل أن همت بكون . وقبل برح الخيال
كانت التوق من ذراعى . إذا مدت . وكانت إذا هجست ببالى
من من البكر الصبيات لم تحلم بزوش ولم تعل على اسمه
تتناسى له المزاليج عمداً . خوف أن تعنف المزاليج تدمه
وإذا ما صار لى أنا — أنا وحدى ! — جئت تردنى إلى قدموس ؟
ظالم أنت ! . . .

(ص : ٤٠) .

وفى المشهد الثانى نراها تحاول أن تقنع مرى بلقاء قدموس ، واثنائه عن عزمه ومرى ترى ذلك خروجا عما لقن من مبادىء مثالية . وأخيراً ترق لحال أورب ، وترضى . . وفى المشهد التالى تلتقى بقدموس . وتظل تخاتله عما تريد فى حذق العجوز المجربة ، ولكنه يهتاج ويثور ويرفض فى حزم . . عند ذلك تطل أورب من مخبئها . وتطلب إليه أن يعود بها لئلا يقتتل من أجلها الوطنان ، وطنها الذى نماها . ووطنها الحالى — بحق الهوى — فيصمم على ألا يعود إلا بعد أن يقهر الغربى . .

والفصل الأخير يحمل حلا للأزمة . . حيث ينتهى الصراع بين قدموس والتنين بالقضاء على ذلك التنين ، بعد معارك هائلة تدخل فيها زوش نفسه ، وأثار العجاج والصواعق . . غير أن ذكريات وطن قدموس التى لاحت له

أثناء المعارك حية خلابة : أفعمت نفسه تصميما على مواصلة القتال إلى أن صرع التنين غير عابىء بصواعق زوش . . وهنا ينبئه الأعمى أن قتل التنين كان نذرا :

قدموس : بم أنذرت ؟ قل
الأعمى : بأورب ياقدموس
قدموس : أختى
الأعمى : تحيا الصباح الأخيرا
قدموس : يفتديها
الأعمى : من ؟ أبها الصارع العزم يقيها أسنة الخالدات .

فيتكشف لنا التنين عن « رمز » لعزم أورب ، وأن قدموس كان فى الحقيقة يصارع إرادتها ، ويوهن من قوة رغبتها . . المتمثلة فى ضراوتها ، وشدة بطشها بالتنين الرهيب . . وعندما انتصر على تلك الارادة ، فكأنما أفضى بأورب إلى الموت . .

والفتنة بلبنان ، وبتاريخها القديم — وهى غاية الغايات عند عقل — واضحة فى كل صفحات « قدموس » . . فحين يتحدث عن لبنان ، يتحدث عن وطن ساحر :

عن قرى من زمرد . عالقات فى جوار الغمام ، زرق الضياء
يتخطين مسرح الشمس ، يركزن بلادى على حدود السماء

ويعبر الحوار بين أورب ووصيفتها مرى عن ذلك الماضى اللبنانى العريق :

مرى : جاء قدموس بالكتابة للغرب ، وبالعلم للأوائل العصور
وغدا تعرفون أنا ، على السفن ، حملنا الهدى إلى المعمور
ماتقولين لو تسمى بلاد الغرب « أورب »

أورب : تسمى باسمى ؟

مرى : أعجيب ونحن أول من مد لأرض كفا ، وطرفا لنجم

وفى موضوع آخر يقول قدموس :

* . نحن غير الغزاة ننزل قفرا لنخليه أنهرا وجنائن .
نزرع المدن ، نزرع الفكر فى الأرض ، ونمضى فى الفاتحين مثالا .

** . ليس أرزا ، ولا جبالا ، وماء ، وطنى الحب ، ليس فى الحب حقد وهو نور فلا يضل ، فكد ، ويد تبدع الجمال ، وعقل[1] .

وقد استحال الصراع فى المسرحية إلى صراع بين الشرق والغرب .. وهو صراع قائم فى عالمنا المعاصر . . يحاول شاعرنا أن يفضى فيه برأى ، وأن يجد معانى الصراع الحقيقية فى اغترار الحضارة الغربية بقواها المادية ، وزرايتها برسالات الشرق وروحانيته ، وما يجب أن يكون عليه الشرق من قوة تلتقى بالقوة ، وحديد يفل الحديد ، وفى الحوار التالى الذى نعرضه موجزا ، تصوير لهذه القضية :

قدموس : عبث . . لا أعود أو أقهر الغربى

أورب : لاتضل

قدموس : أهوى الضلالا

---

(١) انظر ص : ٣٢ ، ٥٧ .

أوروب : ثم تفوهت يا أختي . .

قدموس : ونم الفخر بعد أوروب

أوروب : بالرحمة سطرتها سحيا شفيقا .

تأخذ العالمين بالحب والرفق وبالهدى أن يضلوا الطريقا .

قدموس : أى عرق فى الغرب ينبض بالرفق فيجزى الجزاء حبا بحب .

علمونا . . فسوف نضرب بعد اليوم :

أوروب : عار ما قلت قدموس عار .

قل بل الخير أن نعلمهم نحن . . فما علم البناء الدمار

والمسرحية بهذا تنتمى إلى مايسمى « مسرح الفكر » . . وهو غالبا مسرح مقروء ، لأن صعباً أن يعرض على الجمهور المشاهد ، بما يتسم من حوار مستفيض أحياناً ، ومن تعبير عن خلجات المشاعر ، ودقائق الأفكار ، مما يشيع بين السطور . . ويشع فى اللفظة الموحية ، والتعبير الذكى ، والإيماء البعيد . . .

وفى هذه الحدود أحسب أن الشاعر قد وفق إلى حد بعيد ، مع أن واحداً من أشد نقاده حماسة قال من خلال تعاطف مستنير مع شاعريته : انه يعتبر « قدموس » قصائد غنائية قبل أن تكون مسرحية[1]

وأحسب أن استرسال الحوار ، وبطء الحركة ، وعدم نمو المواقف والشخصيات فى بعض المشاهد قد أوحى لنا قدنا بهذا . . غير أنا إذا وضعنا نتاج سعيد عقل فى إطاره الصحيح ، وهو إطار المسرح المقروء لا الممثل ،

---

(١) انظر أنطون غطاس كرم « الرمزية والأدب العربى الحديث » ص ١٧٣ .

لصعوبة تمثيله من ناحية . وصعوبة اخراجه من ناحية أخرى : ولأن فيه من المضامين الفكرية ، والايماءات الفنية مايفوق قدرة جمهور المشاهدين . .

لكن كل ذلك لايخرج هذا العمل الفني الجيد عن حدود الفن المسرحي . .

وأحسب أننا لو دققنا قليلا لاكتشفنا أن كل شخصية ترمز لفكرة معينة . وتتلبس بها . وأن المسرحية تحمل من عناصر الواقع . وصفات الشخصيات . وملامح الصراع . بقدر ما تحمل من عناصر الفكر . وسمات التجريد . . وبذلك يكون الصراع المسرحي الدائر في إطار « الممكن » — في الحدود الأسطورية المعروفة — يرمز إلى المطلق واللامحدود . ومع أن الحوار في قدموس كان — أحياناً — غنائياً . وأحياناً بطيئاً . وأحياناً يصرح عن أفكار كان ينبغي مسرحيا أن يوحي بها فحسب . . فانه كان كثيراً ما يحمل عناصر التوتر . وينمي الشخصيات والأحداث ، وبخاصة في المشاهد الأخيرة من الفصل الثاني ، وفي مشاهد الفصل الثالث والأخير . .

وقد وفق الشاعر في إظهار كل الشخصيات « الممكنة » : أورب . مرى ، قدموس . الأعمى . وحجب كل الشخصيات والأحداث « غير الممكنة » : زوش . التنين . الصراع بين قدموس وبينهما . . مكتفياً بالرواية عما حدث من هذه الشخصيات ومن حكاية الحب بين زوش وأورب . . وقد صوره على لسانها بأنه تطلع دائم إلى المثل الأعلى . وشوق لاهف إلى معانقة المطلق . . وكأنه تجسيد لما في الانسانية من نزعة إلى تجاوز الواقع . ورغبة في الاتحاد بالجوهر الأسمى . .

وسعيد عقل — كما قلنا — يصدر في فنه الشعري عن اقتناع بما دعت إليه الرمزية من استخدام وسائل الايحاء عن طريق البعد عن اللغة المتداولة . والتماس علاقات جديدة داخل الجملة الشعرية تحدث بها تأثيراً جديداً في

السامع ، وعن طريق تراسل الحواس . واستخدام دلالات للألوان .

وقد حاول سعيد عقل أن يغير العلاقة بين النعت والمنعوت - مثلا - على الصورة غير المألوفة فى تركيبها المأثور ، فيقدم المنعوت فى قوله :

جاء قدموس بالكتابة للغرب : وبالعلم للأوانى العصور

تقحمون المجهول من ساحة الفكر ، وتلهون بالخفايا الأحاجى

طيع مركبي يقهر الغلابة الأمواج

من من البكر الصبيات لم تحلم بزوش[1] .

كما لجأ إلى احياء بعض التراكيب المهجورة ، التماسا للايحاء ، وهو من وسائل الرمزيين المعروفة :

كن - بها الصقيع باسم أورب ، أرض اليمن ، أرض الجمال . يار كتلك اليد الأهلت على الجدب .

كما لجأ إلى هذا الاشتقاق الجديد :

بأغان عند لنا عند مهدينـــا فقاما على جنـــاح اليمـــام

واستخدام اللون الأصفر للتعبير عن التقهقر والخيبة ، والغدر :

وتراءت له على البعد آمال عراض فى كسفة واصفرار

ونيوب صفراء تلمع دونى ، فى صرير يحز أعماق صدرى

كما كثر لجوؤه إلى تراسل الحواس :

---

(١) ص : ٣٤ ، ٣٦ ، ٣٨ ، ٤٠ .

** ضج على الصوت نبرة العسل الحلو . .

** وتراخت يدى تلمس لحنا . . كنته فى المدى . فألفته ضاعا

إلى غير ذلك من وسائل استغلال دعوات « الرمزية » فى الايحاء الشعرى . . مما يسهل تلمسه عبر المسرحية : .

* * *

الفصل السابع

الأسطورة فى المطوّلة الشعريّة

تمهيد : فى اصطلاح المطولة الشعرية :

لم يعرف تراثنا الشعرى غير « القصيدة » من أشكال التعبير الشعرى ، فلم يعرف الملحمة ولا المسرحية والأوبرا . . فهذه الأشكال ارتبطت بفنون أخرى . ونشأت فى بيئات أخرى غير البيئة العربية . . وقد بلغت بعض القصائد العربية من الطول بضع مئات كمقصورة ابن دريد . وتائية ابن الفارض ، وهى قصائد قليلة فى الشعر العربى القديم . وأكثر منها عدداً ماشارف المائة أو نيف عليها ، كالمعلقات العشر ومطولات ابن الرومى ، وبعض قصائد أبى تمام والبحترى وأضرابهم . . وظل للقصيدة التى دون المائة بيت أغلبية فى العدد ، وقد سمى العرب كل ما ينيف على سبعة أبيات أو عشرة قصيدة دون تفريق بين قصيدة المنخل اليشكرى « إن كنت عاذلتى فسيرى » وبين معلقة طرفة ، أو حتى مقصورة ابن دريد ، فكل منهن قصيدة « قال ابن رشيق : » إذا بلغت الابيات سبعة فهى قصيدة . . ومن الناس من لا يعد القصيدة إلا ما بلغ العشره وجاوزها ولو ببيت[(١)] » وما دون ذلك كانوا يسمونه « قطعة » . ويختلفون فى تفضيل المطيل أو صاحب القطع . . ويشتم من كلام ابن رشيق أن العرب ميزت الشاعر المطيل . فقالوا عن الفرزدق انه — بالنسبة لجرير — « أقدرهما على التطويل » وقالوا : « لانشك أن المطول إن شاء جرد من قصيدته قطعة أبيات جيدة » وهكذا دارت المادة على ألسنتهم : تطويل ومطول . . ومن هنا ساغ لى فى دراستى عن ألوان من القصائد انفردت فى الشعر المعاصر بطولها أن أسميها « مطولات » . . وأن ألحق بها ذلك اللون من القصائد الذى استفاد أصحابه من بعض الفنون المستحدثة . . كفنون الملحمة والمسرحية ، فروى

---

(١) أبو على الحسن بن رشيق القيروانى « العمدة فى صناعة الشعر ونقده » ج ١ ص ١٢٤ وما بعدها ط أولى . الناشر محمد أمين الخانجى ١٩٠٧ م .

قصة بطولة ، وأدار فى قصيدته حوارا ، وغلبت خصائص القصيدة الغنائية على عمله الفنى . . ولكنه خرج بهذه الاستفادات ، أوبهذا المزج بين عناصر مختلفة من تلك الفنون عن شكل « القصيدة » المعروف . . ولم يدخل بها — أيضاً — ضمن إطار أى فن من الفنون الأخرى كالمسرحية أو الأوبرا أو الملحمة . . من هنا — أيضاً — ساغ لى أن أعتبر هذا الامتداد فى الحجم ، وهذا التنويع ما بين القص والحوار ، والحوارالنفسى تطويراً للقصيدة العربية ، واستفادة من الاحساس بوحدة فنون القول . .

لهذا أفردت هذا الفصل لبعض تلك « المطولات » التى نشرت أحياناً تحت أسماء الملحمة أو المسرحية ولم تكن أى فن من هذين الفنين . . بل كانت — كما قلت — قصيدة ممتدة الطول ، تستفيد من عناصر تلك الفنون فحسب :

١ — مطولة نيرون[1] : للشاعر خليل مطران

حفل ديوان مطران فى أجزائه الأربعة بالاهتمام بالحياة اليومية ، وصلات الشاعر ببنى وطنه ، فنصب من نفسه راثيا لكل ميت ، ومادحا فى كل مناسبةومهنئاً لدى المواليد والأفراح . . ثم أبدع فى شعره القصصى القليل الذى تناول أحداثا واقعية ، والذى اعتبر من أسباب عده من بين رواد التجديد الشعرى . . لكنه قلما عاج إلى التاريخ يستلهمه أو إلى أساطير الأولين يستوحيها وقد تجولت فى أجزاء ديوانه الأربعة فوجدت حتى ظاهرة الاشارات التاريخية وتطعيم الأسلوب باسترجاع ذكريات الشعر العربى على نحو ما نجد لدى الكثيرين من الشعراء أنداده . . هذه الظاهرة تكاد تكون خفية فى هذا الحشد الهائل من قصائد المناسبات العاجلة . .

---

(١) انظر — ديوان الخليل » حـ ٣ .

ولكن — مطرانا برغم كل ذلك — يستطيع أن يحفر اسمه كشاعر عظيم يستقرىء التاريخ فيجيد استقراءه ، ويجيد عرضه على جيلنا ، ويجيد استخراج العبرة من أحداثه . . عندما نقرأ له مطولته الشعرية « نيرون » وهى كما قال : « أكبر قصيدة متحدة الروى ، ومتحدة الموضوع عرفتها العربية ، هى الكبرى بعدد أبياتها وبالغرض الذى له ذلك العدد ، وقد أراد مطران بهذه القصيدة أن يبين « إلى أى حد تتمادى قدرة الناظم فى قصيدة مطولة ذات غرض واحد ، يلتزم لها رويا واحدا . حتى إذا بلغت ذلك الحد بتجربتى بينت عندئذ لاخوانى من الناطقين بالضاد ضرورة نهج مناهج أخرى لمجاراة الأمم الغربية فيما انتهى إليه رقيها شعرا وبياناً ، وفى لغتنا الشريفة معوان على ذلك وأى معوان » .

ومما له أهمية نقدية فى تصدير هذه القصيدة قوله : انه يريد أن يقيم الدليل « على أن اللغة العربية التى تجود علينا هذا الجود وأيديها مغلولة عن العطاء بتلك الأغلال الثقيلة ، قادرة — متى فكت عنها الربط — على فتح أبواب كنوزها التى لانهاية لها ، ومنح شعرائها من فرائد المفردات ، وبدائع الجمل ، وروائع الاستعارات بما يبقى لها المقام الأول فى الاعجاز »[1] .

فتلك المطولة الشعرية ، فوق أنها نموذج نادر ، تحمل دعوى نقدية خطيرة ، مازال جيلنا فى حاجة إلى تفهمها ، وهى أن اللغة العربية قادرة — وهى فى قيودها العروضية المعروفة — على الوصول إلى أسمى غايات التعبير الشعرى عن أكثر الموضوعات تركبا وطولا وعمقاً . . وبالتالى أن اللغة العربية أكثر قدرة على ذلك حين تتاح للشعراء فرصة التخفف من هذه القيود .

---

(١) ص (٤٨) .

وما نذكره هنا أن هذه الدعوى الهامة قد سبقها بنحو من ربع قرن محاولة فريدة فى بابها لم تلتفت لها حياتنا الأدبية حتى الآن بما تستحق من تقدير وهى ترجمة الياذة هو ميروس ترجمة شعرية . وتوظيف ما تحفل به موسيقى الشعر العربى من قوة وتنوع . وما تحفل به اللغة العربية من اتساع وعمق ، وما يستطيعه القادرون على الخلق الفنى . فى خدمة أثر فنى كالياذة هوميروس وإجلائها للقارىء العربى كأنها ألفت أصلا بلغته . حيث لم تعجز اللغة قط خلال الإلياذة العظيمة عن آيواء أرق المشاعر وأرهف الاحساسات والايحاء بما تزخر به النفوس من ضراع وما تفيض به الالياذة من وصف حركات الجموع ، وتلاقى الجيوش ، وتنازع الآلهة ، وتناحر الأبطال .

وإذا كان سليمان البستانى مترجم الالياذة قد وفق فى التدليل على قدرة اللغة العربية وسعة باعها وسمو أدواتها البيانية . . فما مدى حظ شاعرنا من التوفيق . .

لقد اختار مطران « كمال قال موضوعا تاريخياً رائعاً[1] والحقيقة أنه اختار موضوعاً يقف بين التاريخ والأسطورة ، ويتنازعه الواقع والخيال معا . .

فقد دارت حول « نيرون » . . وهو واحد من فئة تكاثرت حولها الأقوال ، وتناثرت الأقاصيص ، وباتت تعرض علينا فلا نكاد نصدق أنها كانت تحيا حقيقة . . بكل هذه الملامح والسمات . .

وهذه الريبة التى تعترينا ازاء هذه الشخوص ، وخروجها عن المألوف والطبيعى ، تجعلها موضوعات نادرة للفن . . حيث تتركها سيرها الغريبة فيما يشبه الوجود الأسطورى الحافل بغرائب الشخوص والأحداث .

---

(١) ص ٤٩ .

فكاليجولا ونيرون والحاكم بأمر الله وقراقوش من بين الحكام شخصيات فنية نادرة بغض النظر عن وجودهم التاريخى ، وحقيقة الأحداث التى نسبت إليهم ، فسيرهم المتوارثة تقدم للفنان زادا يقيت به ابداعه الفنى ، مدخرا له — مقدماً — الاقناع بما يحكى من غرائب الأطوار والأحداث . .

ليكن للمؤرخين ما يكون من المناهج فى الكشف عن حقيقة هذه الشخصيات . . ولكنهم — برغم كل شىء — غنيمة الفنان الباردة من مائدة التاريخ . .

ولعل ذلك ماحدا بمطران إلى اختيار شخصية نيرون . . ولعله بهذا الاختيار — وحده — قد قطع نصف الطريق إلى التوفيق . .

هو إذن قد وقف فى دائرة التاريخ ، بينما هو فى الوقت ذاته وقف بعيداً عن مقتضيات الصدق الوثائقى الذى قد يضر بالصدق الفنى ، ويقص أجنحة الخيال الشعرى . .

فذلك تاريخ يأتيه محمولا على أجنحة الخيال الشعبى الخلاق . . دون حاجة منه إلى الافلات من الحقيقة التاريخية ، أو الجرى وراء نظمها مما يبعده عن مجال الشاعر الحقيقى . . وهو عالم الخيال الخصب . .

نيرون كان حاكما طاغية ، وكان فظ الطبع ، مغرورا ، دعياً ، حقودا ، غادرا بأقرب الناس إليه ، حتى أمه ، وكان شاذا فى قسوته شذوذاً لم يعهد له مثيل . . حتى لقد قيل إن أحرق روما ليتلهى بمنظر نيرانها المشتعلة ، ووقف يتغنى على قيثارته على لهب الحريق :

ذلك جماع ما يقوله التاريخ عن « نيرون » وهو — أيضاً — جماع مايعرضه مطران فى قصيدته .. وبهذا يتطابق ما ورد فى التاريخ وفى القصيدة..

غير أن مطران بروح من الفن عالية ، قد جعل من عرضه لذلك التاريخ خلقاً فنياً جديداً . . فقد لعبت أنامله فى ترتيب الأحداث ، وأبدع ابداعاً رائعاً فى طريقة العرض لهذه الاحداث مجتمعة ولكل حدث على حدة . . وأضاف إلى التاريخ وجهة النظر الذاتية حين ركز على محور جديد لم يكن للتاريخ شأن به ، وفى ذلك المحور يحمل هذا العمل رسالته الانسانية إلى بنى وطنه ، والغاية من الالتفات إلى ذلك الموقف من التاريخ .

وبهذا – بترتيب الأحداث ، والطريقة الخاصة فى عرضها ، وخلق المحور الجديد الذى تدور عليه – بهذا كان عمل مطران عملا فنياً ، عمل فيه الخلق والابتكار . . بعيد عما يسمى نظم التاريخ واستخراج العبرة منه على نحو ما فعل حافظ إبراهيم فى عمريته ومحمد عبد المطلب فى علويته وأحمد محرم فى إسلامياته أو إلياذته الاسلامية كما شاء ناشرها ، والفرق بين مطران وبينهم أنه قصد إلى نقطة لقاء بين الواقع والخيال فكان فى الحديث عن نيرون أدخل فى باب الفن ، بينما هم أرادوا عرض الحياة الواقعية والأحداث الواقعية بدون تزيد لقداستها فى نفوسهم فهم يؤرخون بالشعر ، وهو يشعر من خلال التاريخ . .

ولسنا هنا نفضل طريقة على أخرى فذلك موضوع آخر ، ولكنا هنا فحسب نعلل تناولنا لقصيدة مطران بالبحث دون القصائد المشار إليها . .

أما محور المطولة الذى جعل كل حديث مهما طال يومىء إليه ، ويمتد بخيط رفيع منه ، فقد أشار إليه فى بيت فى أول المطولة وفى بيت آخر فى آخر المطولة وهما :

** ذلك الشعب الذى آتاه نصرا ... هو بالسبة من نيرون أحرى
** كل قوم خالقوا نيرونهم ... قيصر قيل له أم قيل كسرى

فمسئولية الشعب – لدى مطران – مسئولية كاملة فى طغيان الحكام ، وانحرافهم عن الجادة . . ولو أن الحكام . قد وجدوا من الشعوب إباء للضيم ، وتقويماً لكل معوج . . على نحوما ورد فى تاريخ الخلفاء حين هب مواطن من بين الجموع ليقول لأحد الخلفاء : والله لو وجدنا فيك اعوجاجا لقومناه بسيوفنا . . لو وجد الحكام ذلك لأقصروا عن غيهم ، وما سولت لهم أنفسهم بغيا بالشعوب . .

عرض مطران لصورة نيرون . . وملامح جسمه وهى أول شىء يسترعى الانسان فيمن يقابل لأول وهلة . . فاذا هى صورة مسخ جديرة بالتندر عليها دون احترامها بله الخضوع لها . وتلك أولى المفارقات التى أراد فن مطران أن يعرضها علينا ، مدفوعا بالغاية التى يهدف إليها وهى تحميل الشعب جريرة ما اقترفه ذلك الطاغية :

أى شىء كان نيرون الـذى عبدوه . . كان فظ الطبع غرا
بارز الصدغين رهــلا بادنا ليس بالأتلع يمشى مسبطرا
خائب الهمة خوار الحشى إن يواقف لحظه باللحظ فرا[1]
قزمة هم نصبوه عاليـــــاً وجثوا بين يديه فاشمخرا[2]
ضخموه وأطالوا فيئــــه فتراءى يملأ الآفاق فجرا

وسيظل هذا الهدف – كما قلنا – آخذا بلباب القصيدة ، مجدولا مع صورها وأحداثها فى وحدة عضوية تومىء إليه حينا ، وتصرح به حينا آخر . .

ومطران يصف لنا – بعدذلك – أسلوب كل طاغية . . فهويختبر أولا

---

(١) الأتلع : طويل العنق ، المسبطر : المسرع .

(٢) القزمة : القصير ، اشمخرا : تعالى .

حصاة القوم ، ويبلو أسرارهم ، ويطالعهم ببوادر الخير . . إلى أن يعرف حقيقة الأرض التى يقف عليها . .

ويقع فى روع العامة – المتعطشة دائماً إلى الخير والعدالة – أن عهده بشائر البر بهم . ومن ثم تتم اللعبة فى ذكاء وحذر . . خدعهم ببوادر الخير ، وألانهم باصطناع اللين ، وعرف من يجدى معه الترهيب ، ومن يشترى ذمته الترغيب . وابتدأ يفرض على الجميع وجوده الحقيقى كسفاح شره للدماء . .

بادئا تجربة البؤس بمـــن   هو من أهليه فى الأدنين إصرا
لم يشفعهم لديـــه أنهـــم   أعلق الناس به قربى وصهرا
مستبيحاً بعدهم كل امرىء   رابه . . سما وإحراقا ونحـــرا

ثم تحين ساعة « أمه » . . تلك التى انتزعت الملك من عمه ، فيلاحقها بالدسائس ، والتآمر على حياتها . . فيكون لها موقف تاريخى خالد ، حين وقفت فى شجاعة أمام من أرسله ليغدر بها :

ثم قالت :

دونك البطن الـــــذى   نكب الدنيا به فابقره بقـــرا

. ثم مضى – كما يصوره مطران – يأخذ الناس بالظنة – ويرديهم فرادى وجماعات . . استبدت به شهوة القتل ، جنون التفرد والسلطان حتى خادع الناس عن أنفسهم ، وأوقع بأسهم بينهم :

وإذا الأدنى خشـــون وإذا   حسن النكر قبيلا ساء نـكرا
وإذا كـــل ولاء عامـــر   تحته مفسدة تحفـــر حفرا[1]

(١) النكر : الفطنة .

وككل حاكم طاغية . يريد أن يستمر فى السلطة أبد الدهر ، كان نيرون يصطنع موجات من الرخاء الكاذب تعمى الشعب حيناً عما يحيق به . وكان يحرص جهده على بذر العطايا بذراً ، بين يدى جيشه — كلاب الحراسة — وكان يتظاهر بديمقراطية زائفة — حيث يذهب إلى المنتديات الشعبية مشاركاً فى اللهو العام :

كل يوم يمنح الجيش حبى — وعطايا جمة تبذر بذراً
كل يوم يصل الشعب بما — ليس يبقى لاستياء فيه جبرا[1]
كل يوم ينتدى حيث انتدى — للملاهى قومه صبحاً وعصراً
فأحبوه لهـــذا ونسوا — ما بهم حل من الأرزاء غزرا

ومضى نيرون يستمتع بحياته آمناً فى ظلال هذه الغفلة العامة . مفصحاً كل يوم عن نزوة من نزواته . . يعرض مطران لقسم تاريخى من حياة نيرون حين ادعى أنه مطرب وأنه شاعر وأنه ممثل ومصور . . فوجد التأمين على كل ما يقول ، والحمد لكل ما يفعل . . حتى حين ذهب إلى « أثينا » كعبة الفن يعرض بدائع فنه . . لم تملك — وقد كانت آنذاك ولاية فاقدة الاستقلال والشخصية ، تخضع لحكمه — إلا أن تصفق له ؛ مداراة ونجاة بنفسها من الاصطدام بإفك هذا الطاغية . . غير أن غوايات نيرون لم تقف عند حد . . . فقد كان يفكر فى مثله العليا من الطغاة الأقدمين . . كان كاليجولا قد ولى على الرومان فرساً من خيله قنصلا دانوا له بالطاعة وتوجهوا إليه فى مجلس نوابهم بالملق والرياء . . فماذا يفعل نيرون ؟ لقد أحرق روما .

كان إيراد الجزء الخاص بفرس قليقولا ضمن هذه المطولة ، مع ماحشده فيه مطران من تأن فى تصويره ، واسترسال فى وصف الفرس ووصف

---

(١) الجبر : الأثر .

الجفاوة التى لقيها من النواب . . كشفاً عن نواح من الخور فى نفوس هذه الأمة . . يدعم تلك الاستكانة التى بدت عليها إزاء طغيان نيرون . . . فكأنها استمرأت ظلم الظالمين فلا ضير عليها وقد قبلت « قنصلية » الفرس ، وادعت له نصيباً من الحكم . . أن تدع نيرون يسترسل فى غيه وأن تتظاهر بالإيمان بمواهبه الفنية . . ممهدة لذلك الجنون الذى استبد به حين أحرق روما . مدعياً له هوسه الفنى أنه سيقع على تجربة فريدة فى التصوير والشعر والموسيقى . .

ويبلغ مطران غاية الروعة من الفن فى وصف فرس كاليجولا حتى ليذكرنا بابداع شعرائنا الأقدمين فى وصف أفراسهم . .

وفى وصف طريقة الولاة فى الملق وترضى كاليجولا .

كما يبلغ الغاية فى تصوير حريق روما . . وكيف زحفت النيران رويداً رويداً حتى أحاطت بالمدينة وكيف صارت المدينة بمبانيها وأناسيّها وحيوانها فى أتون ذلك الحريق الهائل . .

وإذا كانت هذه الأجزاء من المطولة قد حفلت بقدرة نادرة فى شعرنا العربى على التصوير وتجسيد الأشياء والأحداث مما قد يغض من شأنه التمثيل أو الاقتباس ويحتم لإدراك تلك الروعة فى التصوير الرجوع إلى المطولة ذاتها والاستمتاع باثار تلك القدرة الفنية المبدعة .

فاننا نجد مطراناً بلغ غاية أخرى من الروعة فى بث السخرية مما يراه نيرون فى حريق روما ، ومناظر البؤس والدمار بها من شعر وتصوير وموسيقى ويكاد يقطر أسى ، ويذوب توجعاً حين يقول فى نهاية هذا الجزء من المطولة :

دمــرت حاضرة الدنيـــا ولم ... يجد التاجون من ذلك نكـــرا

أوشكوا أن يجمعوا رأياً عـــلى ... أن فى الغيب لذاك الهول سراً

لست محزوناً على القوم وهـــل   كبد تلوى على الأنذال حـــرى
غير أنى لى على إبداعــــــه   عتب فن وهو بالإبداع أدرى
فلقد أغرق فى إيقاعــــــه   وغلا رسماً وزاد النظم نثرا
ولعل الهفـــوة الأخرى لـــه   أنه لم يعتـــدل نقشاً وحفـــراً
ذاك همى ليس همى بلــــدا   باد خنقاً أو ثوى حرقاً وثبراً
ما علينـــا من غـــريم غارم   إن أزرى الخلق شعب مات صبرا
ليس بالكفـــؤ لعيش طيب   كل من شق عليه العيش حـــرا

ثم يسترسل مطران فى ذكر ما حاق بالمسيحيين على أثر ذلك ، حيث شاء لنيرون مكره أن يلصق بهم تهمة هم براء منها ، وكان فى تقديمهم ضحايا أحياء ، طعاماً للوحوش فى الأندية والملاعب العامة ، ملهاة للشعب عن التفكير فى حقيقة ما حاق به — وتلك نهاية سخرية الأقدار من هذا الشعب الذليل المستكين .

من يـــلم نيرون إنى لائم   أمة لو كهـــرته ارتد كهرا[1]
أمة لـــو ناهضته ساعـــة   لانتهى عنها وشيكا واثبجرا[2]
كل قوم خالقوا نيرونهم

وبهذا تنتهى تلك المطولة الفريدة . . وقد أحيا فيها مطران لإغناء القافية ، والتوصل إلى دقة التعبير ، عشرات من الألفاظ نذكر منها :

بارز الصدغين رهلا بادنا   ليس بالأتلع يمشى مسبطرا
قزمة هم نصـــبوه عاليـــاً   وجثوا بين يديـــه فاشمخروا

---

(١) كهرته : عبست له وانتهرته .
(٢) واثبجرا : ارتدع وتراجع .

ساس نيرون برفق قومه   مستهلا عهده بالخير دثراً[١]
لان حتى وجد الابن بهم   فجفا ثم عتا ثم اقمطرا[٢]
فأباحوا خطلا أنفسهم   وأولى الألباب أعياناً وغثرا[٣]
وجرى فى كل شوط آمناً   وتملى العيش بعد الخوف طثرا[٤]

وفى وصف فرس كاليجولا :

ريض للطاغى وأوهى عزمه   كبر السن فما يسطيع كبراً
وغداً فى ظن مولاه به   دمثا لا خوف من أن يحذئرا[٥]

وغير ذلك عشرات من الكلمات التى تزخر بها المطولة وقد آثرنا إيراد هذه النماذج ضمن سياقاتها الشعرية ليرى القارئ أن الشاعر كان يهبها حياة جديدة . . لأن المعاجم – بلا ريب – أغنى آلاف المرات بمثل هذه الألفاظ . . . غير أنها تنتظر الشاعر الصناع والأديب القادر ، ليهب لها من خلال الاستعمال الجديد الحى ، ميلاداً جديداً فى الأدب الحديث . . بيد أن الناظر لشعرنا الحديث يجده لم يستفد من هذا الإغناء المطرانى العظيم ، بل يتقلص معجمه اللغوى ، وتكاد تطغى عليه لغة الحديث المتداولة التى تدور فى الأغلب الأعم على بضع مئات من الكلمات . . وأخشى أن يصل شعرنا إلى طريق مسدود ، ولا يستطيع معه أن يحسن التعبير عن أعمق المشاعر ، وأسمى الأفكار ، وأكثرها تنوعاً وغنى ورهافة . . ما دامت الألفاظ التى تنسج منها لغته محدودة المعانى ، قريبة الأغوار . .

---

(١) الدثر : الكثير .
(٢) اقمطر : اشتد .
(٣) الغثر : عامة الناس .
(٤) طثرا : رغيدا .
(٥) يحذئر : يغضب .

وكان لحساسية مطران وعلمه باللغة فضل كبير فى إغناء قصيدته من غريب اللغة . . حيث يرسل السياق ويرشح تركيب الكلمة — غالباً — لمعناها ، دون رجوع إلى القاموس ، أو استرشاد بالهامش الموضح . . على نحو ما يقول عن عزم نيرون أن يأتى أمراً يظل حديث الأجيال :

ليجـــــودون بها معجزة ترهب الأعقاب ما النجم ازمهرا

فسياق الشعر يرشح لمعنى الدوام وتركيب كلمة . « ازمهرا » يعطى لمن له حساسية لغوية معنى السطوع واللمعان وهذا معنى التوفيق فى إحياء غريب اللغة وإثراء معجمنا الشعرى بها .

وبهذا يكون مطران قد وفق فى مطولته إلى مجموعة من الغايات النبيلة الرائدة فى شكل الشعر ومضمونه :

فقد أثبت أن الشعر العربى — داخل القيود العروضية الصارمة — قادر على حمل أعباء التعبير عن أكثر الموضوعات تعقداً وتنوعاً . .

وأن اللغة العربية ثرية ثراء نادراً بالألفاظ القادرة على مواكبة الذوق الحديث متى وفقت إلى موهبة شعرية قادرة على أن تهب هذه الألفاظ من خلال النموذج الشعرى حياة جديدة . .

وأن الأمة دائماً باستسلامها وخنوعها تصنع من الحاكم القزم عملاقاً ، وتخلق من الدعى بطلا ، ومن خائر الهمة طاغية لا يقيم وزناً لأى من مقدساتها . . وأن عليها وحدها تبعة تقويم الحكام ، وتقليم أظافر كل معتدأثيم.

وفى كتابنا « التجديد فى شعر المهجر » (ص ٣٧٩) :

سبق إلى ظننا أن إيليا أبا ماضى تأثر بهذه المطولة فى قصائده التى تتخذ محورها علاقة الأمة بالسلطان الجائر ، ومسئولية الشاعر فى إيقاظ الغافلين . .

وقد تكرر هذا الموضوع فى دواوين عدة لإيليا . . غير أننا تنبهنا الآن إلى أن قصيدة « إيليا » الشاعرة والأمة وردت فى ديوانه الثانى وهو أول دواوينه صدوراً فى المهجر ونشر حوالى عام ١٩١٨ على ما نذكر (١) . وهى بذلك سابقة بست سنين على الأقل على قصيدة مطران .

٢ ــ المجدلية ــ سعيد عقل : كتب ملارمه ــ أحد أعلام الرمزية ــ قصيدة عن هيروديا ضم حواراً بينها وبين وصيفتها ، وقد خامزها ملل الوحدة ، وأضنكها التقاعد عن التمتع بجمالها ، فتتوق إلى الهرب والانطلاق نحو آفاق مجهولة . . وتحاول وصيفتها أن تخفف من آلامها ، فتناقض هيروديا ذاتها ، وتكذب ما تفوهت به « زهرة شفتيها العارية » وتذهل عيناها فى انتظار المجهول ، وتتأمل أحلام صباها متناثرة كأنها جواهر باردة . . . ويستحيل الشعر فى هذه القصيدة إلى غناء صاف لما فى الألفاظ من دقة الاختيار ، وصقل صناع (٢) . . .

وكان اختيار هيروديا كموضوع لقصيدة ملارمه يتفق مع نزعة الرمزيين فى العودة إلى الأساطير ، انفلاتاً من التعبير المباشر ، ووقوعاً على رموز جاهزة استغلتها الآداب القديمة . .

ولعل هذا الاختيار قد أثار شاعرنا أن يستلهم « المجدلية » عملا فنياً ، فكلتاهما شخصية تلفت النظر فى الأناجيل . . فواحدة جذلها رأس النبى يوحنا ، وأخرى أحبت المسيح حباً وجدت فيه معنى لحياة الطهر والبراءة . . واحدة تمثل فيها عنف الشهوة ، ومراس الجسد ، وأخرى تمثل فيها قوة الروح وصدق التوبة . . .

---

(١) انظر : التجديد فى شعر المهجر . ص ١٥٩ ، ٣٧٩ وانظر أيضاً ــ زهير ميرزا « إيليا أبو ماضى ــ شاعر المهجر الأكبر » ص ٢٨ » .

(٢) انظر : أنطون غطاس كرم « الرمزية والأدب العربى الحديث » ص ٥٧ ، ٥٨ .

ثم ألهمه أن يستفيد بتفاصيل قصيدة ملارمه فى عمله الشعرى الآخر « قدموس » فلعل العلاقة بين هيروديا ووصيفتها هى ذات العلاقة بين إيروب وحاضنتها فى قدموس . .

وقصة مريم فى الأناجيل معروفة . . جاءت مغضبة حيناً ، ومفصلة حيناً آخر ، ويبدو أن حياتها اتصلت بحياة السيد المسيح منذ أن لقيها لقاء حسناً فى أول مرة ، حتى لقد كانت أول من عرف — كما ورد فى الأناجيل — خبر قيامته من قبره . .

ويبدو أنها أصابت ثراء من مهنتها ، السابقة على التوبة ، وأنها كانت توثر السيد المسيح بنوع غال من الطيب ، تهرقه على قدميه كلما لقيته ، مما أثار احتجاج بعض مريديه الذين أشفقوا من هذا السرف ، كما فزع البعض من اتصال السيد بغانية . . والقصة التى يبدو أن سعيداً قد اعتمد عليها هى التى وردت فى إنجيل لوقا على النحو التالى :

« وإذا امرأة فى المدينة كانت خاطية ، إذ علمت أنه متكئ فى بيت الفريسى ، جاءت بقارورة طيب ، ووقفت عند قدميه من ورائه باكية ، وابتدأت تبل قدميه بالدموع ، وكانت تمسحهما بشعر رأسها ، وتقبل قدميه وتدهنهما بالطيب . . فلما رأى الفريسى الذى دعاه ذلك ، تكلم فى نفسه قائلا : لو كان هذا نبياً لعلم من هذه المرأة التى تلمسه وما هى . إنها خاطية . فأجاب يسوع وقال له : يا سمعان عندى شئ أقوله لك . فقال : قل يا معلم ، كان لمداين مديونان . . على الواحد خمس مائة (نلتزم النص دائماً) دينار ، وعلى الآخر خمسون ، وإذ لم يكن لهما ما يوفيان سامحهما جميعاً ، فقيل أيهما يكون أكثر حباً له . . فأجاب سمعان : أظن الذى سامحه بالأكثر . فقال له : بالصواب حكمت . . ثم التفت إلى المرأة وقال لسمعان : أتنظر هذه المرأة ،

إنى دخلت بيتك وماء لأجل رجلى لم تعط ، وأما هى فقد غسلت رجلى بالدموع ، ومسحتهما بشعر رأسها ، قبلة لم تقبلنى ، وأما هى فمنذ دخلت لم تكف عن تقبيل رجلى ، بزيت لم تدهن رأسى ، وأما هى فقد دهنت بالطيب رجلى : من أجل ذلك أقول لك : قد غفرت خطاياها الكثيرة لأنها أحبت كثيراً[1] » .

غفرت لها خطاياها — فيما يروى الإنجيل — لأنها أحبت كثيراً ، فماذا كانت المجدلية تفعل طوال سنوات ، وصناعتها الحب ، على نحو ما صور أناتول فرانس . « تاييس » غانية الإسكندرية الشهيرة ، التى توله فى جمالها الأثرياء والحكام ، صور سعيد عقل « المجدلية » امرأة رائعة الجمال . . ما إن تلوح للرجال حتى يؤخذون بسحرها ، فهى « آية » من آيات الفتنة على الأرض . . وإذا كان أناتول قد سلك مشاعر غانيته فى خيط من الأشخاص والأحداث ، ومجالس الشراب والفكر ، وأديار الرهبان . . ليوحى لنا بما انتهت إليه تاييس من طهر . . فان سعيداً الذى ينفر من الأحداث ، ومن تفاصيل الحياة ، وعلاقاتها المتكاثرة ، لأنها فيما يراه مذهبه الرمزى عناصر يجتلبها الفكر والعاطفة ، وما إلى ذلك مما يبعد به عن الاستغراق فى الامتياح من عالم اللاوعى ، فحتى داخل الفن المسرحى اعتبر الرمزيون أن انتظار الحوادث ، وخلق عناصر التشويق فى الحاضرين ، ليس شرطاً من شروط الفن المسرحى الأعلى ، بل الغرض الأول والأخير فى عرفهم هو وضع القارئ فى جو . . .

وهذا ما فعله سعيد عقل فى « المجدلية » فلسنا أمام أحداث بل أمام جو تحاول المهارات الصناعية الرمزية أن تحيينا فيه : .

(١) لوقا : الإصحاح السابع .

وفى « المجدلية » يلتقى جمال الروح والجسد . . بل يذوب جمال الجسد فى رؤى وأطياف روحانية ، تمهيداً لتجردها لذلك الحب العظيم . . الحب الروحى الخالص . . فلم تكن المجدلية أنثى . . « فيها رغبات اللحم والدم ، تسقط تحت ضغط هذه الرغبات ، أو تدفعها الظروف الاجتماعية ، أو تودى بها ألوان من الإغراءات المعروفة للحسان من جاه أو ثروة . . كل ذلك ظلت المجدلية — عند سعيد عقل — بمنأى عنه ، فهو يريد فحسب أن يقدم لنا صورة الجمال الباهر الذى فتن البشر ، ثم انقاد إلى حب المثال الأعلى ، هى :

نغمة آذنت وضـــو أضاء
فى محيا هيمان من نعمـــاء
تتراءى فيه الأمانى زرقـــاء
وتغـنى عبر الـرؤى بيضـــاء
نـزهة للعيون . . . تغوى به وهما
وتنهـد دونـــه إعيـــاء

مزيج من الأنغام والألوان والأضواء .. وهى مثار أمنيات بعيدة المدى ، بل مخلوقة فيها جزء من المطلق .. ومن ثم فانا نكاد نكون أمام مخلوقة نورانية ، بل أمام حدث كونى :

سفح الله غب نشوته قارورة حسن فى صحارى البريـة
فاذا فى الربى اعتراش الدوالى ووراء الرمال رجع الأغانى
وإذا للحياة أمنيـة الحب . . وللأرض مـريم المجدلية

هى هبة عظيمة من هبات الله الكبرى ، وقسمة من قسمات الربيع والخصب ، وآلهة من آلهة العطاء :

رأت المجدلية الضوء أسيان . . فأجرته فى الربى أنهارا
والمروج الفتيان ذبلى كهـــولا فجنتها أعزة أزرارا
قطفت بحـــة الحبيب نشيدا . . واستردت آهاته أشعاراً
فاذا الحب ذلة الناس فى الظلمة يندى فى مفرق الصبح غارا

لا جدال أن تحب مريم سعيد عقل ، فلم تعد إلا معنى مطلقاً ، وصورة من صور الجمال الكلى ، ولم يعد يشوب حبها أى لون من ألوان المذلة التى يخبئها الناس فى ظلمات بيوتهم أو ضمائرهم بل أصبح مثار عزة وافتخار ، يعلنونه فى فلق الأصباح ، ويرفعونه على الرءوس شارة مجد . . فقد درجت فى مهدها فكرة بيضاء ، وأضحت :

يطهر الطرف إن رآها على نبر عهر مخضب ببنـــان

فثمة عهر فى حياة المجدلية ، ولكنه فيما يرى الشاعر عهر طهور ، وثمة نشوة بالحب ، ولكنها لا تنتمى لابتذال الدم واللحم . . إنه يكاد أن يكون وسيلة من وسائل التعرف على معنى الحياة المطلق ، وأن يكون لقاء حميما مع بداية الطهر والبراءة فى الكون ، قبل أن يعرف الزمن دورته مع الحياة :

عرف الناس نشوة الحب فى نديان جسم مخضوضر اللذات
مرغوا فى أريجه الجبهة البيضاء واستوقفوا الهنيهة بكراً

فالمجدلية « حلم » بكل ما فى الأحلام من إبهام وشفافية وتعال على الواقع حلم تراءى مسربلا بالضحى :

عانقوا الحلم أضحيانا ، تعرى من ربيع موه ، وأفق أمرا

وهى بعد مجسدة فى كائن له وجوده المحدد . . فلئن كانت مزيجا من

النغمة والضوء ، مبهمة كالحلم ، مطلقة كالأجواء ، ونقية كالطهر والبراءة ؛ فهى بعد ذات كيان متجسد ، ولكن أى كيان :

دمية أشرقت على سرر الرفعة . . بين العبدان ، بين الشموع
سعف الغار دونها فى انكسار . . وسنى التاج مطرق فى ركوع
قدستها العروش ، قدسها الناس ، وداست على قلوب الجميع

ها هو الشاعر يسجنها — أخيراً — فى رؤية الأثرياء وذوى الجاه لها . . فمهما استكانوا عند أعتابها ؛ ومنحوها أقدس مشاعرهم ، فهم بعد سجناء قيم معينة ، لا تمتد إلى أبعد من تجارب الحس . . ومن ثم بدت فيما يخالونه « دمية » جميلة ، رفعتها فتنة الدمى ورقتهن ، إلى منزلة من الرفاهية ومن التأثير على سادة روما ، بينما ظلت هى فى عالمها الخاص ، لا تحفل بهذا اللون من القرابين ، ولا بتلك الرغبات المحتدمة من حولها ، حيث تنتمى إلى عالم آخر . . وتنتظر محبوباً لم يلح بعد . .

أبصرته يذرذر الشعر فجـرا ويـرد الأبراد وهج عشيه
ويلوح السلام فى شفتيـه بسمة حـلوة ، ونبرا بليلا

* * *

ورآها يهدم الحب جفنيـا ويعتـل من شكاة لماها
يخضل الأرض متكا قدميها وينلى الذبول فىء خطاها

* * *

واستثارت من رف أردانها جوا ومن غنـج قدها أجـواء

هكذا تختلط صفات الجسد بصفات الروح ، ويمتزج عالم الشهادة بعالم

الغيب ، ويقترب المسيح المؤله من المجدلية التى تكاد أن تكون من عناصر غير بشرية . . ومع ذلك فقد هفت إلى المسيح :

ودعته إلى التمتع بالأيام . . قبل الخـــريف ، قبل الزوال
علمتـــه بأن تهز هـــزه ، فى الحضن آنا ومرة فى الجفـــون
وارتمت زهرة اللذائذ هيمى عنـــد رجلى يسوع ، حرى المآل
تسأل الحب . . إن غراماً ، وإن قدساً . . وكفان مدتا لنوال
تلثم الترب توبة . . ويسوع يتوارى فى جهمـــة الأدغال

* * *

فاذا يلتقى بها يوماً تسحب الذل وسط غلف الجبـــاه
وشفاه تصيح : « ويها . . ألا ارجمها » وحكم يمر عبر الشفاه
يرتمى ذلك الجناح عليها . . فيراها الإلـــه ظل إلـــه

* * *

لقد أحبت مريم السيد المسيح حباً فيه شوائب من الحب البشرى ، فأبى المسيح ذلك الحب ، وتركها فى لأواء عذابها ، ولوعة حرمانها . . لكن حنانه يظل يهمى عليها حتى وقفت موقفاً أشد ما تكون فيه حاجة إلى الرحمة ، فغمرها برحمته ، وابتعثها ظل إله . .

هنا يستعين سعيد عقل بحكاية أخرى ، نوردها – أولاً – كما جاءت فى إنجيل يوحنا – الإصحاح الثامن : « ثم حضر أيضاً إلى الهيكل فى الصبح ، وجاء إليه جميع الشعب ، فجلس يعلمهم ، وقدم إليه الكتبة والفريسيون إمرأة أمسكت فى زنى ، ولما أقاموها فى الوسط ، قالوا له يا معلم هذه المرأة

أمسكت وهى تزنى ، فى ذات الفعل . . وموسى فى الناموس أوصانا أن مثل هذه ترجم ، فماذا تقول أنت . . قالوا هذا ليجربوه ؛ لكى يكون لهم ما يشتكون به عليه ، وأما يسوع فانحنى إلى أسفل وكان يكتب باصبعه فى الأرض ، ولما استمروا يسألونه انتصب ، وقال لهم : من كان منكم بلا خطية فليرمها بحجر ، ثم انحنى أيضاً إلى أسفل ، وكان يكتب على الأرض ، وأما هم فلما سمعوا ، وكانت ضمائرهم تبكتهم ، خرجوا واحداً فواحداً . . وبقى يسوع وحده ، والمرأة واقفة فى الوسط ، فلما انتصب يسوع ولم ينظر أحداً سوى المرأة ، قال لها : يا امرأة أين هم المشتكون عليك ، أما دانك أحد فقالت لا أحد يا سيد ، فقال لها : ولا أنا أدينك . . اذهبى — ولا تخطئى أيضاً » .

وفى الإصحاح الحادى عشر يتحدث يوحنا عن مريم ، فيقول : « وكان إنسان مريضاً وهو لعازر من بيت عنيا ، من قرية مريم ومرتا أختها ، وكانت مريم التى كان لعازر أخوها مريضاً ، هى التى دهنت الرب بطيب ، ومسحت رجليه بشعرها » .

ولو كانت مريم هى تلك الخاطئة التى سيقت للرجم ، لذكرها حين التعريف بها ، وربما ذكر فى غير هذا الموضع من الأناجيل ، أو فى أقوال الشراح ما يفيد أن تلك الخاطئة ، كانت هى — أيضاً — مريم المجدلية . . بيد أننا لا نحتكم فى مثل هذا المساق إلى وثائق التاريخ ، ولا إلى نصوص الدين ، كما قلنا غير مرة . . فتلك المرأة الإلهية التى صورها عقل بعيدة عن أية مريم فى الواقع وفى التأريخ ، لأنها وليدة رؤاه الشعرية فحسب . . وفيما قدمه لنا مما تتمتع به من عزة ورفاهية وإجلال عبر عنه سعيد عقل بالتقديس . وهو أسمى مراحل الإعزاز والتكريم ، وما تنطوى عليه روحها من أنفة وكبرياء وتطلع إلى الأسمى ، فى تلك الصورة مناقضة صريحة للصورة التى

عرضها علينا ،في أبياته الأخيرة ، وهي تساق مهينة تسحب الذل . .

فلتكن مريم في التراث ما تكون ، ولينسب لها ما ينسب من الأحداث والوقائع ، فان الفنان ليس مطالباً باحتذاء نصوص قد تؤدي به إلى وقوع في التناقض واللامعقولية . . بل عليه أن يخضع عمله الفني لانتقاء خبير ، يستبعد منه كل ما يمس وحدته وتكامله ولو كان من أصوله التاريخية . ويصطنع له كل ما يتناسب مع وحدته وغايته ، ولو كان غير وارد في هذه الأصول . .

ومن المعروف أن الشاعر ما صور مريم المجدلية في تلك الصورة من الشفافية والاتصال بعنصر الألوهة الخالد ، والتنزه عن اقتراف الرذيلة بغلظة وتدن — مع أنها زهرة اللذائذ — إلا ليكون طبيعياً أن تتوق إلى ما في السيد المسيح من نبل وتسام . . حتى لا يكون هناك تضاد بين حبها هذا السامي ، وبين حياتها تلك الدنسة ، ولا يكون الانتقال من الحب الجسدي إلى الحب الروحي انتقالا فجائياً مفتعلا ليس له ما يسوغه من طبائع النفوس . :

ومن المعروف أن جوهر رسالة السيد المسيح كانت « المحبة » . . حتى لقد دعا — كما يتكرر ذلك في الأناجيل — إلى أن يحب الإنسان أعداءه ، ويبارك لاعنيه . . وقد قبل من المجدلية — كما يحكي الإنجيل — صدق توبتها ، وصدق إخلاصها له ، ونهر تلاميذه الذين أخذوا عليها إسرافها في إهراق الطيب على قدميه . :

غير أن سعيداً خالف ذلك كله . . خالف طبيعة التطور الفني في المطولة . . حيث هيأ النفوس لتقبل محبة وثيقة تعقد بين هاتين الشخصيتين الساميتين ، وخالف الأصل الديني لهذه الحكاية ، حيث اختار للسيد المسيح موقف الرفض لحب المجدلية :

فاذا الرد من يسوع . . جفون تتسامى ، وجبهة تتعالى
— لا

— حنانيك . . لا تقل : لا فنى ذلى جوع إليك دمر حالا

وقد يقال إن المسيح قد رفض ، لأن الحب الذى عرضته عليه كان حباً جسدياً ، ينتمى إلى ما تريده كل امرأة من احتواء للرجل . وامتلاك لحقها فى الامتداد بالنوع :

عللته بأن تهـــز هزه فى الحضن حيناً ، ومرة فى الجفون

فكان من الطبيعى أن يرفض المسيح ذلك الحب المحدود المشوب بشوائب الجسد . . المنتمى إلى عالم الأرض لا إلى عالمه المتسامى . .

غير أن المتتبع لشخصية السيد المسيح — عبر الأناجيل — لا يجدها شخصية تطيق الرفض لشئ ، ولا تطيق التعالى على رغبات البشر ، أيا كانت تلك الرغبات . . لقد كان تلاميذه يدعونه بالمعلم ، وكانت تلك الصفة فى الحقيقة جماع شخصيته ، فقد كان يعلم ما لا يعلمون — كما أخبر بذلك غير مرة — وكان عليه أن ينقى العقائد ، وأن يطهر النفوس ، فاذا ما التقى بهذه المرأة ، التى لا تعرف — جدلا — غير حدود الجسد ، فقد كانت فرصة ليعلمها . . الحب الحقيقى . . الذى يبشر به هو ، ويمثل جوهر رسالته . .

غير أن هذا الموقف كان سيجر سعيداً إلى التفتح على المجتمع الإنسانى ، والبعد عما يريد أن يوفره لشخصياته من التجرد ، ولأفكاره من أن لا تتجسد فى مواقف اجتماعية مليئة بالصراع الإنسانى ، والزخم الواقعى . . مما كان حريا — فى نظرنا — أن يثرى المطولة ، ويكسبها خصباً داخلياً ، وينمى — عبرها — قدرات الشاعر على الغوص فى الضمائر ، والتصوير للأحداث والشخصيات . .

فبعد المطولة عن المجتمع ومشكلاته وصراعاته أفقدها — فى الحقيقة — أن تكون عملا فنياً له قيمة أبعد من ذكاء التعبير ، وأناقة الكلمة ، وصفاء النسيج الشعرى . واللعب باختراع دلالات للألوان ، ومزج موفق بين معطيات الحواس ، إلى آخر هذه البراعات فى الصياغة الشعرية . التى لا تغنى — قط — عن عمق المضمون وثرائه . .

ولقد برع سعيد عقل ،فى مطولته هذه — حقاً — فى كثير من هذه الاستفادات مما دعا إليه الرمزيون ، وحققه بعضهم فى شعره ، وبراعته هذه هى فى الواقع كل رسالته الشعرية . . حيث أراد أن يحدث تطبيقات واسعة للمذهب الرمزى فى لغة غير لغته ، بل فى لغة اشتهر عنها خطأ أنها لغة الجهارة والخطابية ، وأن أظلال المعانى تختفى فيها ، وتلك قضية من كثير من القضايا الجزافية التى تلقى فى حقلنا الأدبى ،وتجد رواجاً لدى الذين تقصر أذواقهم عن تلمس ما فى البيان العربى من قدرات التعبير عن أرهف المشاعر ،وأدق الخلجات ،ومن قدرات على اصطناع الإبهام،والإيحاء ، وبعد عن المباشرة والتقريرية والوضوح . . .

ان تراثنا يحفل بالكثير من نماذج الابداع الفنى ، فيما يقرب أن يكون من لغات النجوى ، وهمسات السرائر ، وشيات الأحلام . .

وان شعراءنا المحدثين الذين شفوا أرواحا ، ورقوا أساليب ، لم يشكوا مرة قصور هذه اللغة ، التى وسعت ماشاءوا من التعبير باللمح والايماء عن دفين ضمائرهم ، ومستودع أسرارهم . .

وفيما نقرؤه من شعر صلاح لبكى وحده الذى كان تعريباً للرمزية على طريقة الأقدمين فيما يقبسونه من الأمم الأخرى ، ثم يهيلون عليه من

الروح العربى ، فيصبح أقرب ما يكون إلى النزوع — بداءة — عن هذا الروح . .

فى شعره وحده[1] — فضلا عن عشرات من أمثاله — دليل على قدرة هذه اللغة على تناول أرهف الاحساسات الانسانية . . وإذا كان علينا أن نمثل ، فلنقرأ له :

ليت لى أستوعب النغمة فى الضوء البليـــــل
وأملى العين بالألوان من كـــــل أصيل
وأشم الطيب حتى أنتهى . طيب التبـــــلول
يتلقانى ، ويرمى بى فى حضن خليـــــلى
نسم من صدر صنينى ، ومن رحب سهولى

* * *

ليت لى أن أطوى الأجيال . . جيلا بعد جيل
فأرى شتى الجمالات الزواهى فى الأضول
والأساطير متى قامت ، وغنت فى الحقول
وربيع الأرض يفتر عن الزهـــر الطليــــل
بندى أول فجر ، ذر فى أفـــــق بتـــول
وأضم الحسن فى صدرى . . مدى الدهر الطويل[2]

ومن هؤلاء الشعراء — بلاريب — سعيد عقل ، الذى لم يجد عنتا من

---

(١) والتمثيل به هنا مقصود لأنه صنو سعيد عقل . . عصراً وبيئة وثقافة . .

(٢) صلاح لبكى « مواعيد » — منشورات دار المكشوف — بيروت ط أولى سنة ١٩٤٣ ص ١٦ .

اللغة ، فى تطبيق ما اعتنقه من مبادىء الرمزيين فى تراسل الحواس ،وتعميق الدلالات — بالألوان ، والاستفادة من عنصر الموسيقى فى اللفظة والجملة والبيت والمقطوعة ، والاستفادة من أتساع اللغة للاشتقاق والحذف ، والوقوع على كلمات لم يبتذلها الاستعمال ، الكلمة البكر ، أو لغة القبيلة كما قال مالارمه . . وهى العبارة التى شاعت فيما بعد عند الذين اتجهوا إلى الأساطير فى أوائل القرن العشرين من أمثال ييتس وباوند واليوت ؛ من الذين تأثر بهم شعراؤنا فيما بعد الحرب العالمية الثانية . . بحثاً عن التعبير الأكثر تصويراً للإنسان فى صدق عاطفته وصفائها . .

ومن الممكن إن نقول أن الألوان والأضواء مسفوحة بمقادير كبيرة فى هذه المطولة . . فما من بيتين يخلو واحد منهما من اصطباغ بلون ، أو امتزاج بضوء . . بمختلف ضروب ودرجات الألوان والأضواء . . على نحو ما يصور المجدلية فى قوله :

واستلان الضياء . . ضحكة ثغر ، غافياً ملئها عليل الأمانى
شائعاً حوله من الوهم ألوان خفاف يغبن فى ألـــوان
سفح الله غب نشوته قارورة الحسن فى صحارى البرية
فاذا فى الربى اعتراش الدوالى ووراء الرمال رجع الأغانى
وإذا الحياة أمنية الحب وللأرض مريم الجدليـــــه

* * *

رأت النور عهد لا يتعب النور ، وعهد الدنيا له والعصر
وتلد ت فى مهدها فكرة بيضاء مخضوبة بوهج ولـــــذة
تملأ الجو من أصابعها العشر . . فلهى الضحى أصابع عشر
طفلة واللمى يهم بأن يعطاك والقلب فلذة إثر فـــلذة

غدها كان قبلها لانطوى خصر بأشهى ، ولا تلألأ ثغــــر
رأت المجدلية الضوء أسيان فأجرته فى الربى أنهـــــــاراً

فى هذه الأبيات المتتابعة نجد الألوان والأضواء يتحدث عنهما صراحة . وتنم عنهما الصورة الشعرية ، أو يستخدمان فى تكوين صورة شعرية . .

والضوء يستلين ويغفو ، ونجد له أمانى عليلة . .

ثم يصهر مع اللون فى صورة واحدة : حيث يشيع حوله — فى البيت الثانى — ألوان خفاف — وان كانت من الوهم — يغبن فى ألوان . .

وللتعبير عن ميلاد مريم يقول رأت النور ، ثم يؤرخ ذلك الميلاد بعهد لايتعب النور . .

ثم تتلوى فى مهدها فكرة بيضاء مخضوبة بوهج . . فنرى الضوء واللون يمتزجان امتزاجا غريباً فى تكوين الصورة . .

ثم هى فاتنة فلهى الضحى أصابع عشر ، وثغرها يتلألأ (لون وضوء) وأخيراً ترى الضوء أسيان . .

والعلاقات بين الحسيات والمعنويات فى هذه الأبيات — كما فى غيرها — واضحة التبادل ، فالضوء وهو معنوى يستلين ويغفو . . ثم تراه المجدلية حزيناً ، — وتجريه أنهاراً . . والحسن وهو معنوى يسفح ويتحيز فى قارورة ، والفكرة وهى معنوية يحس لونها (بيضاء) .

ويلعب اللون الأبيض — فى المطولة — دورا كبيراً فى التعبير عن النقاء والطهر :

** فالمجدلية تتلوى فى مهدها فكرة بيضاء

** وعهدها مخضب ببياض

** وأحباؤها يمرغون فى أريجها الجبهة البيضاء

** وعندما تسمع عن المسيخ ترتعش أساريرها البيض

** والمسيح طيب البوح أبيض

والحواس تتبادل معطياتها :

فالبحة ، وهى متناول حاسة السمع ، تقطف . . والقطف متناول حاسة اللمس . . والنبر ، وهو متناول حاسة السمع — أيضاً — نجده بليلا ، وهو معطى لحاسة اللمس . . والمساء ، وهو متناول حاسة البصر ، يشرب ، وهو متناول حاسة الذوق . . والنور وهو مرئى ، مخملى وهو ملموس . . إلى آخر هذه النماذج . . .

أما فى مجال تنقية الأسلوب ، مما يمكن أن يستغنى عنه التعبير الشعرى من حروف العطف ، وأدوات التشبيه والشرط وغيرها . . فهو طابع أسلوب الرمزيين ، كما هو طابع أسلوب سعيد عقل ؛ لعلنا نلاحظه فى قوله :

** وتلوت فى مهدها فكرة بيضاء

** وانثنت جبهة خجولا ، ولحظا تائها . .

فيلجأ إلى صيغة الحال ، بدلا من الجار والمجرور فيزيد المعنى الذى يوحى به — فوق تصفية الأسلوب — تأكيداً . .

ثم أن المطولة مجال لهذا الأسلوب النقى ، فى اصطفاء كلماته ، وانسجام

عباراته ، ودقة صوره الشعرية ، وقدرتها على الايحاء بل على الاشعاع فى نفس المتلقى . .

٣ – أرواح وأشباح – على محمود طه :

أثار هذا الأثر الفنى مجموعة من المشكلات النقدية حوله . .

فتساءلت الشاعرة نازك الملائكة عما أراد على محمود طه أن يعد عمله الأدبى هذا ؟ أهو مسرحية ؟ أهو قصيدة مكتوبة على هيئة حوار(١) ؟ .

وتنبع مثل هذه المشكلة من ارتباطنا بالأشكال الفنية فى الشعر الأوربى . . الحافل بالقصيدة الغنائية وبالملحمة وبالمسرحية . . ولكل حدوده الفنية ، وقيمه التشكيلية ، وربما موضوعاته الخاصة ، ومراحل ازدهاره ، وفترات ذبوله أوموته كفن الملحمة الذى أصبح فناً من فنون الأقدمين فحسب . . حيث بعدنا عن العصور الأسطورية الأولى التى كانت تمزج بين البشر وعناصر الموجودات الأخرى ، وتخلط بين عالم الطبيعة وما وراء الطبيعة ، وترى حياة الآلهة متصلة بحياة الأبطال . . وتؤثر الأساطير فى صميم الحياة القومية للشعوب . . وبذلك كانت عناصر الملاحم وموضوعاتها حية فى التاريخ وفى الواقع مما يجعل السبيل ممهداً لانشاء الملاحم . . التى كانت غالباً تتكون من نتاج العصور المتلاحقة حتى يأتى شاعر صناع كهوميروس ، فيجمع أطرافها المتباعدة ، ويصوغها فى شكل متكامل . .

أما شعرنا العربى المعاصر . . فقد وجد بين يديه تراثاً من الشعر الغنائى فحسب .. ووجدأن الملحمةوالمسرحية الشعريةقدماتتأوندرت فىالآداب

---

(١) أنظر : نازك الملائكة « شعر على محمود طه » معهد الدراسات العليا العربية العالمية ١٩٦٤ . ص ٣٤٣ .

الغربية التي يتأثر بها . . ومن ثم فقد حاول شعراؤنا – بجانب الشكل المسرحي المحدد المعالم – أن يطيلوا القصائد مستخدمين من فن المسرحية عنصر الحوار ، ومن فن الملاحم الاعتماد على الأساطير ، ومحاولة القص ، وتناول الآلهة أو الأبطال . . ومن القصيدة الغنائية ذاتية النزعة والأسلوب ، وفي مثل « أرواح وأشباح » نجد على محمود طه يدير الموضوع حول أزمة بطله ، ولما كان شاعراً يهتم بفنه ، وبعلاقته بالالهام الشعرى ، ومثيرات هذا الالهام ، وأهمها في رأيه وفي شعره « حواء » فان بطله كان شاعراً وكانت قصته هي قصة اتصاله بالالهام الشعرى ، وحكاية صلاته المتشعبة مع المرأة ، وقد شاء أن يوجد بطله في جو أسطورى وأن يتصل وجوده في « أرواح وأشباح » بمجموعة شخصيات معروفة في التاريخ وفي الأساطير كسافو الشاعرة اليونانية الشهيرة ، المتدفقة بالقصائد الغنائية الحادة والعذبة ، التي كانت تقدس الجمال أينما كان حتى لقد قيل إنها كانت تنتقى الفتيات الجميلات من بين تلميذاتها وتؤثرهن بمحبتها وتجعلهن موضوعاً لتجاربها الشعرية ، وتودعهن – لدى زفافهن – بأحر أغنيات اللوعة والحرمان . . وكتاييس الراقصة الأثينية ، وهي هنا ليست راقصة الاسكندرية الشهيرة التي تركت بصماتها على الأدب العالمي ، وأقرب مايتوارد إلى الذهن عنها قصة أناتول فرانس العظيمة « تاييس » التي صور حياتها الحافلة بالعشق والملذات وقد انتهت إلى صورة من النقاءالروحي والتطهر النفسي ، سارعا بها إلى الدير في أطراف الصحراء . .

وكهرميس . . قائد الأرواح في العالم الآخر . في الأساطير اليونانية . .

وكما استعان في شخصيات « أرواح وأشباح » بهذه الأسماء الأسطورية والتاريخية استعان في نسيجه الشعرى بالاشارة إلى احداث تاريخية وأسطورية أخرى . .

كاشارته إلى « مانا » وهو أعظم آلهة الطابو ، وأشدهم انتقاما ، فى عقيدة بعض قبائل السود المنتشرين فى شاطىء العاج الافريقى وبعض جزر الشرق النائية . واشارته إلى السامرى الذى صنع العجل الذهب — فى غيبة موسى — ليعبده بنوإسرائيل ، مشيرا إلى أن مجد هذا الشعب فى الانغماس فى المادة ، والبعد عن دعوات المثل العليا .

واورفيوس : إله الموسيقى فى أساطير الأغريق ، الذى كان يحرك الجماد والنبات بألحانه ، وتهرع الحيوانات مستكينة عند قدميه ، مصيخة أسماعها لعزفه الساحر . .

غير أن هذه الشخصيات فى « أرواح وأشباح » كانت مجردة عن ماضيها التاريخى والأسطورى ، لاتتحرك مثيرة له فى نفوسنا ، بقدرماتتحرك من داخل الشاعر ، وتعبر عن نزعات لاصلة لها — تاريخاً وأسطورياً — بماضيها

بل قل إنها لاتتحرك أصلا . . فالحركة التى تؤدى بالأحداث والشخصيات إلى النمو والتحول مفقودة أوتكاد فى « أرواح وأشباح » لأنها لاتصنع شيئاً غير الحوار الذى أداره الشاعر حوله ، وحول صلاته بالفن وصلاته بالمرأة كما أشرنا . .

ومن ثم نجد الشكل بعيداً عن القصيدة الغنائية بما فيه من مواقف وحوار ، وزوايا مختلفة للرؤية والتصوير ، فى الوقت الذى نجده قريباً منها فى دورانه على ذات الشاعر ، كما نجد « أرواح وأشاح » بعيدة من الملحمة حيث لاتوجد أحداث وأبطال أسطوريون . . وبعيدة عن « المسرحية » لفقدان الحركة والأحداث . . وبروز طابع الذات ، وانعدام الخصائص النفسية للأشخاص الذين جرى بينهم الحوار . . لأنهم بأسلوبهم الشعرى ،

وصفاتهم غير المميزة ، يكادون أن يكونوا أصواتاً مختلفة لحوار الشاعر مع نفسه . .

وقد واجهت مثل هذه المشكلة ازاء أعمال على هذا النسق فى شعر المهجر[1] . . وانتهيت إلى النظر اليها من خلال تقاليد الشعر العربى على أنها ليست سوى قصائد مطولة تستفيد من فنون المسرحية والملحمة والأوبرا . . دون أن تكون أى فن من هذه الفنون بينها محور الارتكاز فيها على طاقات الشعر الغنائى . . فعبثاً نبحث عن أحداث ، وعبثاً نبحث عن خصائص نفسية لمن يجرى بينهم الحوار . . وإنما سنجد الشاعر – كما فى الشعر الغنائى – ماثلا بخصائصه النفسية والفنية فى كل لمسة وفى كل إشارة . .

ولعل فى اختيارنا لهذه التسمية وماتوحى به من فقدان التحدد فى الشكل ، وانفراط عقد الإحكام الفنى ، إشارة إلى عيب خطير فى البناء الفنى لهذه الأعمال . . التى كان الشاعر حريا بقليل أو بكثير من الصبر والمجاهدة أن يخضعها لتقنية فنية معينة . .

وقد أثارت نازك الملائكة مشكلة ثانية هى « متى تقع هذه المحاورات وأين ؟ » .

وقالت :

« وسيدهشنا أن نكشف أنها لاتقع فى زمن الحياة الانسانية لا ولابعد الموت . . وإذن فمتى ؟ وهل يعرف الذهن زمناً آخر غير الحياة والموت يمكن أن تقع فيه أحداث المسرحية ؟ وهذا موضع العجب والتناقض .

---

(١) انظر . التجديد فى شعر المهجر « ص ٤١٠ » .

فان هذا الحوار يجرى قبل المولد وقبل الحياة الانسانية ، لافى جنة آدم وحواء ، وإنما فى مكان آخر يسميه الشاعر « ماقبل البعث » أو « ماقبل الميلاد » وإن لم يستعمل له هذا الاسم الصريح . . وذلك زمان لايستطيع ذهن أن يدركه ؟ يضاف إلى ذلك أن المؤلف لم يتمسك بمفهوم واحد ثابت لفكرة « ماقبل البعث » بحيث يرتاح الذهن إلى شيء يثبت عليه . ولم يجعل مرور الانسان بفترة « ماقبل » هذه نوعاً من الزمن ، وقع فى « ماقبل » هذا الوجود فعلا ، وإنما جعل أشخاصه وهم يعيشون فى «ماقبل » يتذكرون ماسوف يقع لهم بعده فى هذا الوجود . وذلك متناقض ، فكيف يذكر الانسان اليوم مالم يقع له بعد فى ثنايا الغد ؟ . . كيف يعقل أن نسمع الشاعر ، قبل أن يولد انساناً . . يقول :

وكانت حياتى محض اتبــاع فصارت طرائف من فنهـــا

ومتى كانت لهذا الشاعر حياة لكى يستطيع أن يتذكر أحداثها ؟ أولا يعيش فى زمن ماقبل البعث :

وقد حاولت الشاعرة أن تلتمس تخريجا لهذا الاشكال فى أن يكون الشاعر قد أعجب بنظرية دن التى تجعل الزمن بماضيه وحاضره ، موجوداً قائماً فى كل لحظة بحيث نستطيع أن نرى المستقبل كلما أرهفت حواسنا كما فى الاحلام . . أو أن يكون الشاعر هنا لايتحدث عن نفسه ، وإنما عن كل شاعر ، معتبراً تجارب سواه من الشعراء تجاربه هو .

غير أنها تستبعد الرأى الأول لصعوبة الافتراض أن على محمود طه الذى كان لايقرأ من الانجليزية إلا اليسير قد اطلع على كتاب دن . .

وتحار فى قبول الرأى الثانى لأن الشاعر يتحدث عن ماض فعلى وقع له وتجارب لايحسن إنسان أن يلتقطها من سواه ، كما فى قوله :

أأبغض حواء وهي الـــتي عرفت الحنان لها والرضى [١]

وقد آثرنا أن نبرز أهم معالم هذا الاعتراض النازكي لنبصر خطورة المشكلة . . ونعود إلى « أرواح وأشباح » لنتلمس لهذا الاضطراب البالغ الذي وقع فيه الشاعر علة أوسببا . . وبخاصة وكنت من الذين قد قرأوا مراراً في بداية حياتهم الأدبية هذه المطولة ، ولم ألمح أثراً لهذا الاضطراب الزمني الذي تقول به شاعرتنا نازك . . كما لم يشر إليه ناقد ذواقة هو الدكتور مندور في نقده المبكر لأرواح وأشباح الذي نشر في مجلة الثقافة سنة ١٩٤٢ ثم ضم إلى كتابه « في الميزان الجديد » الصادر في ١٩٤٣ ، ثم أعيد نشره في كتابه « الشعر المصري بعد شوقي [٢] » والمهم الآن ليس البحث عن عدم فطنتي أوفطنة الدكتور مندور لهذا الخلل الذي كشفت عنه نازك . . ولكن هل ثمة خلل في الزمن فعلا ؟

إن نازك ترى أن المسرحية كلها قائمة على ازدراء الشاعر للجنس ، ومن ثم يؤدي استسلامه له إلى الندم وحسراته [٣] . .

ومندور يقول أن جماع الملحمة هو علاقة الفنان بالمرأة [٤] .

غير أنا نرى أن جوهر « أرواح وأشباح » هو علاقة الشاعر بالالهام الشعري وبمثيرات هذا الالهام وأهمها بالطبع « المرأة » كمظهر رائع من مظاهر الجمال . . وهوإله الفن الأوحد كما قال الناقد التأثري مارون عبود [٥] وهي فكرة رومنتيكية كما نرى وغير بعيدة عن علي محمود طه الرومنتيكي

(١) ص ٣٤٤ وما بعدها .
(٢) انظر : الحلقة الثانية ص ٨٧ وما بعدها .
(٣) ص ٣٥٢ .
(٤) ص ٩٥ .
(٥) مجددون ومجترون — ص ٨ .

النزعة والفن . . نحسها فى أقوال الرومانتيكيين واتجاهاتهم على نحو مايقول كيتس « الجمال هو الحق والحق هو الجمال : هذا هو كل ماينبغى لك أن تعرفه على الأرض ، وهذا كل ماتحتاج إلى معرفته[1] » .

فهل يصلح هذا التفسير مدخلا جديداً للمطولة ينتفى معه مارأته نازك من حيرة إزاء الزمن . . ؟

أجل . . ويخلصنا من كل هذه التناقضات التى مررنا بها مع نازك . . وقد كان لها من صدق الحس الشعرى ماجعلها توهن من شأن التخريجات التى لجأت إليها . .

فالمطولة تؤكد أن الشاعر مر بحياة حقيقية وأنه يتحدث عن ذاته هو لاذوات الشعراء الآخرين . . وإن كان يلقى ظلا على فكرة الشاعر النموذج الذى ينطوى موقفه على اتجاه لمواقف الشعراء بعامة أو الفنانين بعامة لأنه أشرك غير الشعراء فى ذات المشاكل التى عرضها .. ومن ثم فهى قضية كل شاعر أو كل فنان وإن كانت — بالدرجة الأولى — قضيته الخاصة . .

إذن فما هى قمة الزمن . . وما هو زمن البعث ؟ والراوى يقول فى مقدمة المطولة :

إلى قمة الزمن الغـــــابر	سمت ربة الشعر بالشاعر
بشق الأثـــير صدى عابراً	وروحا مجنحة الخـــــاطر
مضت حرة من وثاق الزمان	ومن قبضة الجســـــد الآسر
وأوفت على عالم لم يــكن	غريباً على أمسها الــــدابر
تلقن سيرتها فى الحيــــاة	وتنطق بالمثـــــل الســـائر

(١) صالح جودت « م. ع المهشرى — حياته وشعره » ص ٣٣ .

ولنفهم هنا أن ربة الشعر وافت الشاعر فى لحظات صفائه النفسى ، وتهيئه لعملية الابداع الفنى . . لتلهمه الشعر . .

غير أن عملية الالهام هذه ليست إلا ميلادا جديداً ككل ميلاد .

ففى عالم المثل — ونحن هنا مع أفلاطون — توجد الصورة المثلى لكل شىء ، وما فى عالمنا هذا من موجودات ليس إلا على هذا المثال . .

ومن ثم فان روح الشاعر ستصعد مع ربة الشعر إلى ذلك العالم المثالى حيث نشهد ميلاد « التجربة الشعرية » أو هبوط روح الالهام الشعرى إليه . .

وهى ليست غريبة عن هذا العالم فقد كانت فيه قبل أن يوجد الشاعر على الأرض . .

نمت فيه بين بنات السديم ... وشبت مع الفلك الدائر
تلقن سيرتها فى الحياة ... وتنطق بالمثل السائر
وترسم أسماء ماعلمت ... من القلم المبدع القادر
مشاهد شتى وعتها العقول ... وغابت صواها عن الناظر
وجود حوى الروح قبل الوجود ... وماض تمثل فى حاضر

وتخلق التجربة الشعرية ، أوهبوط الالهام الشعرى من ذلك العالم هو معاناة لعملية ميلاد جديدة يمر بها هذا الالهام . . وفى هذا تجسيد للالهام وإبراز لوجوده مستقلا أو كأن له وجوداً مستقلا عن الشاعر ، فليس هو بالخواطر أو الاحساسات النفسية ، ولكنه شىء يأتى من عل ، وكل مايأتى من هذا العالم المثالى ليحل فى أرضنا ويتجسد وجوداً ، يصيبه ما يصيبه من الرهق والتوتر لأنه سينسلخ عن « مثاله » أولا ، ولأنه سيكتسى بلحم

الحياة ودمها . . ثانياً . . أو سينتقل من عالم المثل بكل كماله وبهائه إلى عالم بشرى بكل مايشوبه من نقص وما يعتريه من فناء . .

هنا يكون الشاعر قد جسد لنا الالهام الشعرى . الذى يسرى به هرميس — قائد الأرواح فى العالم الآخر — إلى حيث يعانى تجربة البعث والميلاد . . ومن ثم فاننا مع « فنان آذنته الكلمة بالبعث فى عالم الأرض ، وقد صحبه هرميس إله الوحى ، حتى يجوز به أقطار السماء ، فيمران فى طريقهما بحوريات انطلقن فى سمرهن ، فى انتظار بعثهن » .

ثم يبدأ الحوار بين سافو وتاييس وبليتيس ، والمجال كله مجال تجسيد للالهام الشعرى الذى أصبح فناناً آذنته الكلمة بالبعث . ولمثيرات هذا الالهام اللواتى أصبحن : سافو وتاييس وبليتيس ، وقد اختفى شخص الشاعر المبدع فى زاوية من زوايا وجوده على الأرض . . وترك لنا خواطره وأحلامه متجسدة فى صور تدرك بالحدس ، لابالحواس ، وتتحرك كأنها تتحرك فى وجود طبيعى ، على نحو ماتتحرك الصور والشخوص فى أحلامنا ، ومن ثم فلاعجب أن يكون للإلهام الشعرى بعد أن تجسد له ناظر يبصر به — وتلك كانت من محيرات نازك . وأن يكون فى لحظة ماقبل البعث أو ماقبل الميلاد على نحو ماتحدثت أرواح وأشباح . . ثم أن يكون له ماض حى يتحدث عنه ، لأنه لم ينفصل فى الحقيقة عن ذلك الشاعر القابع فى صفاء نفسى منتظرا عودة الوحى ، وأن يكون قد وصل إلى درجة من التجسد تتيح الحديث عنه كحديث عن شاعر . . فأى مميز للشاعر عن بقية البشر إلا هذا الالهام الشعرى ، أو أن تكون له من عمق الصلة بصاحبه مايبيح المزج بينهما فى الحديث . . وكلا الباعثين صحيح فى معاملة « الخاطر الشعرى المتجسد » كشاعر له وجوده الحقيقى على الأرض . . وله حياته وآثاره وتاريخه . .

بينما هو فى ذات اللحظة كالهام شعرى يعانى لحظة الميلاد ، وتراه الحوريات فيما قبل هذا الميلاد كما قالت نازك . . وهن أيضاً يلتقين به فى ذات الموقف ، حيث يوشكن أن تؤذنهن الكلمة بالبعث ، وينتقلن من عالم المثال إلى عالم الواقع ، وتشوب طبائعهن مافى هذا العالم من نقص واضطراب ، ومن توزع الأهواء ، وتضارب العواطف . . حتى ليتحدثن عن الفتى الشاعر حديثاً يشوبه الكثير من كيد المرأة وأثرتها ، يحار إزاءه هرميس فيقول :

أفى عالم الروح تفشو الظنون ... وينطق روح بهذا الكلم
أسائل نفسى . . أشيطانة ... توسوس لى أم ملاك أثم
أم الشك آذننى بالصراع ؟ ... أم حل بى غضب المنتقم

فاذا به يسمع صوتاً من السماء يأتيه فى موج من الأنغام الشجية .

بل البعث آذنهن الغداة ... فلا تلحهن ولاتتهم
هى الآدمية طافت بهن ... وتلك غرائزها والطباع

ولاعجب أن يكون وجود بواعث الالهام سافو وتاييس وبليتيس على معرفة بما يحدث فى الأرض من الشعراء ، وأن تطلع إحداهن الأخرى ، وقد أفعمت غضباً ، على فتى شاعر يحملها عبء أوزاره :

ترشفها خمرة فانتشى ... فألقمها مر أثماره
أنالته أجمل أزهارها ... فأهدى لها شر أزهاره

فصلتهن بالشاعر كصلة الهامه الشعرى به ، هو من صميم كيانه ، وهو بعد كأن له وجوداً محسوساً مستقلا عنه . . وحياة خاصة به . . تتيح أن تجسده من ناحية ، وأن تتحدث عن ذكرياته بالشاعر وبالحياة على الأرض.

من ناحية أخرى وبذلك تتكشف حقيقة الزمن الذى دار فيه الحوار . . ويتضح معنى « ماقبل البعث » على أنه حياة الخاطرة الشعرية قبل أن تنبثق من ذات الشاعر المبدع ويصير لها ميلاد جديد وحياة فى دنيا البشر . . وهو ماعبرت عنه « أرواح وأشباح » باكسابها جسداً محسوساً فى نهايتها ، فما جسد الخاطرة الشعرية الاهيكلها اللغوى .

وقد تعرضت هذه الخاطرة الشعرية ، فيما يتخيل الشاعر – قبل البعث – إلى لقاء مع مثيرات وحيه ، وإلى حوار حول قيمة وجوده ، وقيمة وجود الفن بعامة ، وقيمة المحتوى الشعرى الذى توحى به الأعمال الفنية الدائرة حول المرأة ودور المرأة فى الفن وعلاقتها بالفنان كمصدر إلهام له باعتباره شاعراً ، ومصدر متعة له باعتباره إنساناً .

وكل هذه نوازع نفسية مشروعة ، تلح على كل شاعر ، وتستأثر بعقله الباطن ، وأحلام يقظاته؛وأحياناً يضعها الوعى على مشرحة النقد ، ويتناولها علماء الاجتماع والتحليل النفسى والفلاسفة بالشرح والتحليل . . واستنباط المبادىء والتوجيهات . .

وقد كان على محمود طه معبراً عن وجهة النظر التى تقول إن الفن الحقيقى إلهام ، وانه يأتى للشاعر من قوة عليا . . وهى نظرة عميقة الجذور فى الآداب العالمية نراها فى مفتتح الياذة هوميروس كما نرى لدى شعرائنا العرب القدامى حديثاً مستفيضاً عن شياطين الهامهم الشعرى[1] .

وقد أعطى أفلاطون للالهام الإلهى النصيب الأوفى فى الإبداع الشعرى بينما عاد به أرسطو إلى التمرس والمعاناة . . وقد ظل هذان الرأيان يتقاسمان

---

(١) انظر إشارة إلى الإلهام فى الشعر عند العرب وأفلاطون : د. غنيمى هلال « النقد الأدبى الحديث » ط ٣ ص ٣٧٣ ، ٣٧٤ .

المذاهب ووجهات النظر — ووجدنا شاعرنا هنا لا يعتنق فحسب وجهة النظر القائلة بالإلهام الشعرى . . بل يذهب إلى تجسيد هذا الإلهام ، ومحاولة تصوير رحلة ميلاده . .

كما نجد شاعرنا يعتبر صلة الفنان بالمرأة أخصب العلاقات الإنسانية ، وأكثرها إثارة للخيال والإبداع الفنى . . برغم ما يتهددها ، فيما يرى — من اندماج الفنان فى ممارسة جسدية تنهك حيويته وتنضب طاقته الروحية . . . وقد لقيت نازك الملائكة حذر هذا الرجل من تجربة الجسد بغضب حين ظنت أن على محمود طه بذلك يزدرى الغريزة الجنسية ، وهذا الازدراء هو الذى يجعله يسمى « المرأة » بالحية الخالدة والخاطئة — وأن هذه فكرة مسيحية لا إسلامية ، وأن على محمود طه يؤمن بأن الفن عالم طاهر يلطخه الوقوع فى أحابيل الغريزة الجنسية . .

والحقيقة أن كلتا الفكرتين ازدراء الجسد وتدنيس الجنس للفن ، غير بعيدتين عن فن كل شاعر عظيم .

فان مثل هذه النظرة للمرأة من الحب الجارف لها ، والإحساس بالخوف من هذا الحب ، نجدها لدى كل الفنانين الحسيين الذين تعصف بهم شهواتهم العنيفة أمثال بيرون وبودلير . . الذين تغنوا بجمال المرأة على غرار ما فعل على محمود طه ، ونشروا بين يديها آيات التمجيد ، وصرخات الاحتجاج . .

على أن استخراج وجهة نظر شاعر فى قضية ما ، لا يتم إزاء مطولة كهذه إلا بالنظر فى تراثه كله ، ووجهة نظره فى الحياة بعامة ، ذلك أن مثل هذه المطولة وإن كانت ذات الشاعر تشيع فى صفحاتها ، فان قدراً من الموضوعية يتسلل إليها بلا ريب ، فتحفل من ثم بآراء الشاعر وبما يناقضها نظراً لتعدد أشخاص الحوار أو أصواته . .

فني المطولة ذاتها ما يشير إلى أن شاعرنا يعتبر المرأة مظهراً من مظاهر الجمال الأسمى في الوجود . حتى ليقارن بينها وبين الطبيعة في جلالها السرمدى وعظمتها المطلقة .

تقول الطبيعة بنى وما أحس لها بعض تأثيرها
أعند الطبيعة هذا الجمال وفى حضنها مثل هذا الحنان
إذا قيل لى هاك ملك الثرى ودنيا الشباب وعمر الزمان
فما لذتى بالذى نلته وما نشوتى برحيق الجنان
كرعشة روحى وهزاتها وصدرى على صدرها واليدان

فالمرأة روحاً وجسداً نجدها فى هذه الأبيات أجمل وأغلى ما فى الوجود لدى شاعرنا . . ومع ذلك فثمة فى كل امرأة مهوى . . فهى ليست روحاً خالصاً . وليست متعة رائعة بلا مقابل . . ثمة — فى علاقتها بالشاعر — مزالق شتى . . الجسد الذى يمتعه قد يرهقه ، الفتنة التى تثير إلهامه قد تحتويه وتمتصه جسداً وروحاً . . وفى كل فنان ذلك التوجس . . لأن فى كل امرأة رغبة عارمة فى امتلاك الرجل . واحتواء العشيق ، لأن الطبيعة قد جعلته بيدها — أولا وأخيراً — أسمى غاياتها العملية ، وهى حفظ النوع . .

وتلك الغاية مع خطرها لا صلة بينها وبين الفن ، وتجهل كل الجهل شئون الجمال المطلق ، والإلهام الشعرى الرفيع . .

ويثير الدكتور مندور قضية اختيار على محمود طه لوزن المتقارب الذى يراه « أهزل وأنحف وأخف من أن يحتوى فكرة فلسفية (ص ٩٣) .

بينما تؤكد نازك أن هذا الوزن يحتمل الفكر الفلسفى العميق بمعناه المعاصر أكثر مما يحتمله أى وزن آخر . (ص ٣٦٠) .

وقد كان سليمان البستاني قد عرض فى دراسته الهامة التى صدر بها ترجمته للالياذة لتوافق البحور مع الحالات النفسية ، وأنه تحرى ما يشبه هذا فى ترجمته للالياذة . . ثم قدم مجموعة من الملاحظات العامة على بحور العروض العربى ، ومدى صلتها بأغراض الشعر القديم من مراث ومدائح ونسيب . .

وظلت الفكرة منذ ذلك الحين لا تعرض عرضاً علمياً موضوعياً هى فى الحقيقة فى مسيس الحاجة إليه ، حتى رأينا — إزاء البحور — بعض المواقف المتناقضة كموقف مندور ونازك من بحر « المتقارب » . . وهما فى مقدمة نقادنا الذين يتمتعون بحس ذوقى ممتاز . .

وقد أشار الدكتور إبراهيم أنيس فى كتابه « موسيقى الشعر » ص ١٧١ وما بعدها إلى أن استعراض القصائد القديمة وموضوعاتها لا يكاد يشعرنا بأن القدماء اتخذوا لكل موضوع من الموضوعات وزناً خاصاً أو بحراً خاصاً من بحور الشعر . .

ثم يعقب بملاحظة عامة ترى أن النظم حين يتم ساعة الانفعال النفسانى يميل عادة إلى تخير البحور القصيرة وإلى التقليل من الأبيات . .

غير أن الأمر ما زال فى حاجة إلى بحث علمى مستفيض . . وإلا ظل رجماً من الظنون ، ومثاراً للوقوف على طرفى نقيض ، كما رأينا مندور ونازك . .

أما « المتقارب » فشأنه فى شعرنا شأن كثير من البحور . . نراه مستخدماً فى مختلف الأغراض . . فنرى فيه رثاء كما نرى فيه غزلا ، ونراه يحمل من الشعور بالبهجة بقدر ما ينوء تحت ثقل الكآبة ، ونراه تارة هادئاً متزناً يعبر

عن الفكر الفلسفى ، كما نراه راقصاً خفيفاً يعبر عن اهتياج العواطف ، ، وتوفز الأحاسيس . . ونراه حتى لدى الشاعر الواحد يعبر عن بعض هذه الحالات المتباينة . .

ولذلك فاننا نفضل إرجاء الرأى فى البحور وصلاتها بالحالات النفسية إلى دراسات موضوعية متخصصة ما زال شعرنا فى مسيس الحاجة إليها . .

وآخر ما نود أن نجرى الحديث حوله مما أثاره النقاد بصدد « أرواح وأشباح »قول الدكتور مندور إن الحوار الشعرفيها « شخصياته مستمدة من أساطير الإغريق وقصص التوراة » وهو تجاوز فى التعبير حيث لم يشترك فى الحوار أى شخصية توراتية ، بل قد أشير فحسب داخل النسيج الشعرى إلى قصة السامرى وهى قصة وردت فى القرآن كما وردت فى التوراة وفى التعريف بهذه الإشارة الذى صدربها الشاعر مطولته ذكر الألفاظ القرآنية (يصنع لهم عجلا من الذهب يسمع له خوار عجيب) مما يوحى بأن مصدره فى إيراد تلك الإشارة كان القرآن لا التوراة . كما أن إشارته إلى قصة موسى مع ابنتى شعيب فى أرض مدين حين سقى لهما . . قرآنية المصدر . . وكذلك إشارته إلى حيات موسى حين قال :

دعى الوهم سافو ولا تحقرى بليتيس معجـــــزة الشاعر
فما نتقيــه بحياتنـــــــــا إذا هــو ألقى عصا الساحر

فان قصة الحيات على هذا النحو قرآنية صريحة . . ويبدو أن على محمود طه — من خلال إنتاجه — لم تكن التوراة من بين مصادره الفنية ، بل نقول لم تكن الأساطيرا اليونانيةمن مصادره إلا بعض إشارات متناثرة وردت فى قصائده كالإشارة إلى كيوبيد فى قصيدته « مخدع مغنية » . . أما « أرواح

وأشباح » فلم تعتمد على مادة من تراث الأساطير اليونانية ، بل لفقت مادة من مجموعة من المصادر . فكانت سافو الشاعرة من التاريخ اليونانى وكانت بليتيس من إبداع مخيلة الشاعر الفرنسى « بيير لويس » . فهى مخلوق فنى أسند إليه الشاعر مجموعة من الأشعار بعنوان « أغانى بليتيس » . .

تتحدث عن الحب الملتهب ، والغرام العنيف . ورغبات الجنس الحارقة . .

وكانت « تاييس » راقصة أثينية . ولدت قبل الميلاد بأربعة قرون . وكانت فاتنة مرحة ، حتى أسكرت بأنوثتها شبان أثينا ، وكانت صاحبة فن فى حياتها : وغواية لكثير من أرباب الخيال ، وأفذاذ الرجال . . وكان « هرميس » وحده من آلهة الأساطير ، هو الذى ضمه الشاعر إلى هذه المجموعة من الشخصيات الملفقة فى لقاء حول الحديث عن الفن وصلات الفنان بالمرأة ، وحيرة الفنان الدائمة بين الولاء لها كمثيرة للالهام والنقمة عليها لرغبات الجسد . .

وكان الحوار فى حد ذاته عذباً ورائعاً وزاخراً بالإبداع ، وقد شاءت دقة الشاعر فى اختيار شخصياته أن يفرق بين تاييس غانية الإسكندرية الشهيرة وتاييس راقصة أثينا الأقل شهرة ويؤكد أنه يريد الثانية لا الأولى . .

لماذا اختار هذه الشخصيات بالذات ، وما هى العلاقات الجديدة التى وضعهم داخلها فى عمله الفنى هذا . . وما هى صلة كل منهم بماضيه التاريخى والأسطورى . . هذه الصلة التى كان من الممكن أن تثرى المطولة بالأحداث والذكريات ، وأن تطورها إلى عمل فنى معقد ، بتشابك الصلات . واختلاف المنازع وأن تدخل هذه الشخصيات فى إطار حكاية من حكايات الأساطير اليونانية الشهيرة ، يستشف من علاقاتها ومن تطور الأحداث بها وجهة نظر كل

منهم فى القضية التى أراد الشاعر عرضها . . لا من خلال حوار مباشر فى موقف ساذج كالذى أوجدهم فيه الشاعر ، بل من خلال مجموعة متشابكة من الأحداث ، تحدد معالم الشخصية واتجاهاتها . وكان فى حياة أى من هذه الشخصيات ، بعض ما يستطيع أن يمد شاعرنا بالحركات والأحداث . . . فراقصة أثينا أو غانية الاسكندرية أو سافو الشاعرة ، قد تعرضت للحيرة بين الروح والجسد ، وفرضت ظروف حياتها عليها حينا السمو بغرائزها واستشفاف المعانى العليا فى الجمال ، كما فرضت عليها حيناً آخر الضعف أمام الغريزة ، والانسياق وراء الجسد . . والتبس عليها الأمر أحياناً ، كما يلتبس على كبار الفنانين ومنهم شاعرنا على محمود طه ، فلم تعرف أين الخير وأين الشر ، أيهما متعات الروح وأيهما متعات الجسد . . ألم يقل شاعرنا على محمود طه فى إحدى قصائده محاولا الخروج من هذه الحيرة

إن أجسادنا معابـــر أرواح إلى كل رائـــع فتان

أنا أهوى روحية العالم المنظور لكن بالجسم والوجدان(١)

ثم كانت فى وقائع حياتهم من الطرافة ومن الإثارة ما يتيح لشاعر أن يستقى منها ما يوشج صلات عمله الشعرى بالحياة ، ويعمق دلالاته النفسية والفكرية . . .

أما الإله الذى اختاره من بين آلهة الأساطير فهو « هرميس » وكان كما أورد الشاعر « إله الصوص والمنافسات والقطعان والبلاغة والموسيقى والوحى ومبتكر جميع الفنون ومخترع القيثارة فى طفولته ، وتروى الأساطير حوادث

---

(١) قصيدة فلسفة وخيال — ٥٦٢ على محمود طه (مجموعة أشعاره) — دار اليقظة العربية للتأليف والترجمة والنشر — سوريا .

كثيرة عن رجولته ومغامراته الغرامية »[1] .

فهو بذلك شخصية خصبة متعددة الجوانب ، حافلة حياتها بالأحداث والوقائع غير أن شاعرنا لم يفد من كل ذلك شيئاً كما لم يفد من حياة سافو وتاييس .

وبهذا جمدت المادة الأسطورية بين يديه ، ونضبت دلالاتها . . وأصبح عمله أشبه ما يكون بقصيد غنائى لا صلة له بالأساطير . .

صحيح أن شاعرنا قد جسد روح الإلهام الشعرى حين وضعه فى جو أشبه ما يكون بأجواء الأساطير ، وقد جعلنا نستشعر قشعريرة البعث ، ولحظة التقاء العنصر الإلهى بالعنصر البشرى :

أفى عالم الأرض بعث جديد   أم الوهم مثلـه الخاطـر
نعم ذو روح جميل الإهاب   ينيـل الرياح جناحى ملك
لقد كف عينيه برق الحياة   فمـر بنا دون أن يبصرا

* * *

لنا مثـله فى غد غشيـة   إذا ما حللنـا رحاب الثرى

ولكننا نبحث عمله جملة ومدى ما كان يفيد من المادة الأسطورية والتاريخية التى أراد أن يشكل عمله الفنى من خلالها . .

نستطيع أن نقف فى « أرواح وأشباح » على صور شعرية مبتكرة ، وعلى لوحات فنية جميلة ، تصور علاقة الفنان بالمرأة ، تصور تقديسه لجمالها ، وحنقه على غرائزها ، وأن نجد حواراً ذكياً حول جوانب الإثارة

---

(١) المصدر السابق ٢٣٦ .

فى الرجل من وجهة نظر المرأة : . ومعرضاً لمدى الفتنة بذكائه ونبوغه ورقة قلبه وحنانه أو الفتنة بجسده الفارع . .

ومعرضاً للتكوين النفسى للشاعر (من النقص والتمام) وإحساسه بالكون ورسالته فى الحياة .

فنى عقله حركات الـزمان   مصورة وحـدود المكان
وفى قلبـه أعين ثـــرة   بهـا النار طاغية العنفوان
وفى كل خاطـرة نيزك   يشق سناه حجاب الزمان
إذا ما هوت ورقات الخريف   أحس لها وخـزات السنان
وإن سكبت زهـرة دمعة   فمن قلبـه انحدرت دمعتان

* * *

عوالم جياشـة بالمـنى   ودنيـا بأهوائها تضطرب

إلى غير ذلك مما نستطيع أن نجده فى المطولة ، وأن نعجب به ، كما نجد أمثاله فى قصائد على محمود طه الغنائية ، التى أنشدها قبل وبعد المطولة : فما الذى منحته هذه الشخصيات التاريخية والأسطورية التى اصطنعها على محمود طه سوى هذا الخيط الواهن الذى جمعهم على حوار ، وحوار فى موضوع معين . .

إن جوهر الاستفادة المعاصرة من المادة الأسطورية يكاد يكون مفقوداً فى « أرواح وأشباح » مع إعجابنا بالشعر كقصائد غنائية ذاتية :

٤ – أدونيس وعشتروت . . لفؤاد الخشن : فؤاد الخشن من جيل الشعراء الذين ظهر عطاؤهم الشعرى بعد الحرب العالمية الثانية ، وله قصائد غنائية رقيقة تنشر فى المجلات الأدبية البيروتية ، وفى فنه تلتقى مؤثرات الرومانتيكية والرمزية . . فبينا يعبر عن عواطفه الجياشة ، وتوقه إلى جمال المرأة ، وسحر الحب ، يعمد إلى انتقاء اللفظة الموحية والعبارة الصقيلة ، وتلمح فى شعره بعض خصائص التعبير الرمزى كتراسل الحواس وهو التعبير عن معطى من معطيات الطبيعة والحياة لحاسة من الحواس بما يخص حاسة أخرى ، اعتباراً بوحدة المنبع الشعورى للحواس جميعاً ، كوسيلة من وسائل الإيحاء الفنى ، كما يصف فؤاد الخشن الضوء وهو منظور بما يخص حاسة اللمس فى قوله : يا جناحا من ضياء مخملى اللمسات .

وقد يفضى تراسل الحواس إلى تبادل المجالات بين الماديات والمعنويات فيغدو المادى معنوياً ، والمعنوى مادياً ، كاعتبار الحنين سائلا ترتوى منه النفس ، والغيب إنساناً له فم ، والغيم حزيناً فى قوله :

وأروى النفس من ذوب الحنين
أرشف اللذات من الأحلام
من همس السكون
من فم الغيب
من الإطراق
من غيم حزين

وفى همس السكون . . رصد علاقة أخرى اهتم بها الرمزيون ، وهى « التضاد » فى رؤية الشاعر للظاهرة الطبيعية ، فالهمس صوت ، والسكون

إنتفاء لكل صوت ، ولكن الشاعر . برغم ذلك – يستمع إلى همس السكون ، بل يروى النفس منه . وكأنه استحال إلى سائل ، وتلك علاقات معقدة فى الصورة الشعرية تمزج الأطراف المتباعدة بل والمتناقضة أحياناً لتصوغها صورة قوية الإيحاء ، عميقة التأثير . .

وإذا كانت هذه الخصائص الرمزية تبدو واضحة فى النسيج الشعرى عند فؤاد الخشن ، فان الطابع العاطفى هو السمة العامة لشعره ، وهو خاصة رومانتيكية حيث اعتد الرومانتيكيون بالعاطفة المشبوبة والخيال المجنح ، ودعتهم النزعة القومية إلى استرجاع الماضى ، والعودة إلى تراث الأقدمين ، ومحاولة إحيائه فى شعرهم ، ومنذ بداية المطولة الشعرية « أدونيس وعشتروت » نحس بأن هذه النزعة الوطنية كانت مبعث عودة الشاعر إلى ذلك التراث الأسطورى الخصب ، وأن عكوفه على تلك الأسطورة التى كان لبنان مهدها فى القديم : جزء من محبته وتمجيده لذلك الوطن الأثير :

سر بنـــا عبر الدهور
نحو « صيدون » و « صـــور »
نحو « بيريت » و « بيلوس »
مشاعيـــل العصور
ومجاذيف مضت باللحن
والحـــرف المنـــير

وهى عودة تذكرنا بالعودة إلى الزمن الغابر فى مطلع مطولة على محمود طه « رياح وأشباح » غير أنها ليست تجريدية كما نجدها عند المهندس ، بل عودة إلى وطن معين . وإلى فترة وإن كانت غائمة فى الزمن السحيق .

والمقطوعة الأولى : على الشاطئ الفضى . . مقدمة غنائية عذبة ، تمجد هذا الوطن ، وتستثير ذكرياته التاريخية ، حين كان موطناً للسحر ، وملعباً للأرباب ، وحين كان مرفئاً لجدث « أوزريس » العظيم ، وسعت إليه إيزيس الوفية لتحميه من الغناء ، وتبعث فى جسده عبير الخلود :

وهنـــا « إيزيس »
قد طافت بأجفان كئيبة
ذوبتها فـــوق « أوزيريس »
دمعات خضيبـــة

* * *

وجثت عنـــد عمود مرمرى
والصـــلاة
فـــوق عينيهـــا غيوب
تعتريهـــا رعشـــات
فاذا المـــرمر بعـــث
خلجت فيـــه الحياة . .

ثم حينما أبصرجوبيتر ، فى فجر الحياة ، ربة الشاطئ عشتروت تستلقى على الأمواج سكرى :

فتهادى سيـــد الأولمب . . . لا يمـــلك أمـــراً
وعـــلى فيـــــه اشتهاء للظـــى الطينى تعـــرى

وكما شغف بها سيد الأرباب ، شغفت بها الطبيعة والحياة ، فسرت فى الأزهار منها نشوة ، وتغنت بها بنات الماء ، وشدا بحسنها الملاح ، وذاع أريج هذا الجمال الساحر فى جنبات الوجود ، ومن ثم تجلى لها سيد الأرباب ،

في نبوءة لا مفر منها كالقدر ، وما ذاتها الجميلة إلا بعضاً من ذاته العلوية الجمال . وما سناها المشع إلا قبساً من نوره الخالد :

« ستهيمين بأدونيس
خـــلاق النبات
ساحـــر اللحظ ، ومعبود العذارى الفاتنات
جسمه الأملود جـــذع كان في شاطئ دجله
فسقاه الحب من ماء الحياة العذب نهـــله
فإذا طفـــل أثيرى عـــلى الأرض يؤلـــه

ونبوءة الآلهة ، كما عودتنا الميثولوجيا اليونانية ، لا تخطئ ، فحتم لا مفر منه أن يتزوج أوديب من أمه . وأن يقتل أباه ، برغم هربه من المملكة التي يظن أن ملكها وملكتها هما أبوه وأمه . وحتم أن تهيم عشتروت بادونيس ، الطفل الأثيرى المؤله ، مولود الطبيعة الذى نماه الحب ، وسقاه من ماء الحياة العذب . .

نحن إذن أمام مخلوقين إلهيين . . متصلين أعمق اتصال بالطبيعة ، مصنوعين من ذوب نضارتها ، وازدهار ثراها ، مشعين على الوجود إشعاعة الغبطة والجمال . . وأمام نبوآت قدرية نافذة : أن تهيم عشتروت بأدونيس ، الذى يمر بلبنان مرور الخصب والنضارة :

وإذا طاف بلبنان . . غـــدا لبنان أخضر
أو تثنى فـــوق ورد برعم الـــورود وأزهر

وتمضى العاشقة عشتروت فى لهفة حرى إلى الحبيب آدونيس ، تترقب

لقاءه ؛ وتناجى طيفه ، وتصرخ إلى كيوبيد ، إله الحب ، أن يعجل به ، وتهتف بادونيس :

أين أنت الآن . . يا إشراقة الحلم الصبيح
يا إلـه الزنبق الفـواح والورد الأبيـح
أين ذوب الثغـر فالنيران تنزو فى جروحى
أين كف تنفض الأكفان عن هذى الربوع
تنشر البعث وتضفى فوقها ظـل الربيـع

فثمة خطان يسيران معاً ، متوازيين . الحبيبة الوالهة ، والربوع الجرداء كل منهما تشتاق عودة آدونيس . . يأتى بالفرحة لقلب عشتار ، ويروى حنين ذلك الجسد الفاتن ، وينشر الخصب فى الأرض القاحلة ، يتراءى الخطان حيناً ، وأحياناً يندثر الثانى لتبقى العاشقة الوالهة :

صبوتى لحن من المجهول والوجـد الغريب
ما وعتهـا الأرض مذهام حبيب بحبيب
هى شئ من تلاشى الهمس أو موت الطيوب
وفناء الذات فى الذات على ضم مـذيب

حول عينيها ذهول . . أرهق الهدب وأتعب
وبفيها جنت الرغبـة ، والوجد تلهب

ثم كان اللقاء الموعود مع حبيبها الفاتن ، جاء تزفه أغنيات الخصب ، التى تمنى الأرض بالازدهار ، وتعد النساء بالحب . . وتغبط عشتار على

ساعات التدانى . . التى يصورها الشاعر ذوباً من عناق عارم ، ونشوة حرى ، وتواصل مدى الليل ، حتى يغفو أدونيس تعباً قرب فتاته ، وفى الصباح يخبرها أنه ذاهب إلى الغاب ، وإلى النبع الدفوق ، ليعود إليها بأضاميم الزنبق ، وجلود الآساد التى سيصرعها ، ليواصل حياة الحب والسعادة :

غمسى النهدين بالطيب ، وظــلى فى انتظارى
سوف آتى فى صباح الغــد

وهنا تجزع عشتار من فراقه ، وتخاف عليه من مغبة ذهابه إلى الغاب ، ومن موجدة إله تمنعت عليه ، وهو إله رهيب ، ممتلئ حقداً وموجدة ، قادر على البطش والتشفى . . فيطمئنها أدونيس بأنه ماهر فى اللعب بالسهام ، وأنه قادر على أن يصرع هذا الإله الموتور إذا أراد به شراً . . ويمضى إلى الغاب ، وهناك يتقمص الإله الموتور « مارس » أسدا (يختار الشاعر تقمص الإله أسدا . وفى بعض الروايات وربما أشهرها تقمص خنزيراً ، وهى الرواية التى اعتمد عليها السياب فى قصيدته : أغنية فى شهر آب) يحمل الحقد على الأنياب والموت المريرا ، فأودى بشباب آدونيس ، ونثر رؤاه وأحلامه فى مياه النبع ، فى السفح ، على زهر سقاه من نجيع القلب . ومن ثم تبدأ الطبيعة فى حدادها على أدونيس . . حين ترى عشتار الباكية ذاهبة إلى النبع :

تعمل الأظفار بالنهــدين تمــزيقاً مريعاً
تنثر الحسرة واليــأس على الحسن دموعاً
وعذارى الشط يصعدن إلى « أفقا » جموعا
نادبات موت « تموز » شباباً وربيعــاً
وتهادين كسيرات عــلى النبع الحزيــن

ناثــرات أدمع الثكل وغمات الشجــون

بينما ينسل أدونيس إلى العالم السفلى ، وإلى وادى « هدز » حيث تهدل الأرواح كاليمامات الغريبة ، وتهمس فى حزن بأشواقها للبعث ، وللنور ، وللانعتاق من هذا العالم المظلم الكئيب :

وإذا ما خيم الغمّ على الدنيــا سكــونا
حملتنــا نسمة الليــل إلى الأرض حنيناً
نغمــر الأهل ، ونــرتاد خيال النائمينا
ماسحات بالجناحــين شفاهاً وعيــــوناً

وفيما هو يتسمع إلى هذه الشكايات الحزينة البائسة ، يلوح له مارد من الزنج مضطرم العينين بالجمر ، ملطخ الوجه بالظلام ، صائحاً به :

« مرحى لشهيــد الحب ، معبود الغوانى
فى مكان تتلاشى فيــه كرات الزمان
فهنــا الأيام والأعــوام تمضى كالثوانى
وزهــور اليأس تذوى مثلما تذوى الأمانى

ويحدثه هذا العملاق ، عن مملكة الموت هذه ، ومدى ما يستطيع أن يتنعم فيها بالموت والسكون ، فينطوى أدونيس على صمته ، ويمضى لاستجلاء هذا العالم الجديد فيلتقى بـ « برسفونه » . . ربة النيروز والزهر النضير التى اختطفها « بلوتون » بعد أن هام بها حباً ، ومضى بصباها الغض إلى دنيا الحمام ، وما إن ترى أدونيس حتى تفتن به وبجماله ، وتحس بنفحات من سعادة الحب والازدهار ، وبأطياف من ذلك الماضى الربيعى النضير ، تلوح لها فى منفاها كإشعاع من النور على ظلمة اليأس . . وما إن تصادف

منه خلوة كان يستعيد فيها ذكريات حبه مع عشتروت حتى تعرض عليه هواها فى صورة صارخة :

هات دفء الغلمة الشهوى ، وأطياب لماكا
وخموراً من هوى لبنان تسرى فى سناكا

* * *

إن من ضنت عـلى الدنيا بلذات العطاء
مرغت عنـد خطاك الآن خـد الكبرياء

وما إن تعلم عشتروت — وهى ابنة الآلهة — بهذه المراودة الصارخة ، ومدى ما تومله برسفون من بقاء دائم لأدونيس معها فى غيبوبة العالم السفلى ، حتى تخف إلى سماء جبريل ضارعة إليه ، مريقة عند قدميه صلواتها الحرى : أن يعيد إليها أدونيس . . وفى الطريق إلى جبتير يحدثنا الشاعر عن عالم الأولمب الرائع ، وعن دنيا الآلهة الحافلة بالإثارة ، عن كيوبيد ، وكيف يحيا مرحاً طليقاً فى وادى حبه ، وعن أدونيس وموسيقاه الساحرة ، وعن أبوللو الجرىء ، وهو يسرى بمركبة الشمس ، وعن تواصل الهوى بين الأرباب والربات . . ثم يقف بنا الشاعر عند عشتروت وضراعتها لجيبتر أن يعيد إليها أدونيس ، أو يأخذها إليه فى عالم الموتى ، حيث يتم لهما اتحاد لا تحيا إلا به . . وبعد أن يحيي جبتير جمالها ، ويذكرها بأنها بعض من ذاته ، ينبهها إلى أن وجودها فى الأولب قد يجلب له من المتاعب الأسرية ما لا طاقة له به ، فلن تصبر « هيرا » زوجه الغيور على رؤية هذا الحسن الباهر ، ثم يعدها بعودة أدونيس فيما يشبه المنطق العلى الذى لا يقبل نقضاً ولا مناقشة :

« لك فى العمر مصير هو جزء من مصيره

فاذا جاء بفصـــل البعث عن طيب زهوره
خفق القلب سريع النبض من فيض حبوره
وإذا ولى مــع الصيف تلظى فى سعيره
يطلق الآهات من صـــدر خفوق القلب دام
فى خريف أصـــفر الجبهة مخمور السقام
وشتاء غيثــه منك دمـــوع المستهـــام
نصف عام لبرسفون . ويحيا نصف عام »

ويختفى جبتير ، وقد أوضح نهائياً نصيبها من أدونيس . فلها نصف عام ، وللعالم السفلى النصف الآخر . . وليظل الخريف والشتاء على الأرض ، صورة من لوعتها الحائرة . ودموعها الهامية . . تعانى فيهما الأرض ظمأ للبعث ، وشوقاً إلى الاخضرار ، وتحلم بالكروم والطيوب والغلال . إلى أن يأتى آذار . ويطل نيسان على القمم بوجهه المنور :

يمتطى الصبح جواداً مسرجاً بالشمس أشقر
ينثر الألوان من كفيـــه . والنور المعطر

* * *

بددى الآلام يا عشتار فى السفـــح وعودى
إن آدونيس قـــد عاد من الشط البعيـــد

ومن ثم تنطلق الفرحة فى الوجود ، وتتغنى الحياة فى مواكب صاخبة بالشباب الذى يزف إلى الدنيا فى أناشيده الجماعية عودة الخصب والازدهار . .

ولا ينسى شاعرنا أن يتغنى على لسان هذه الجوقات بجمال لبنان ، وروعة

تاريخها . وبمجدها العلمى القديم ، حين أرسلت « قدموس » الفينيقى ليعلم الأوربيين الحروف الهجائية ، ويضع بذلك أول لبنة فى حضارة الغرب . .
كما لا ينسى أن يعرض من خلال إحدى الصبيات ما وصل إليه لبنان فى ذلك الزمن السحيق من حضارة ، حيث استخدم الزجاج ، وصنع الفضة ، ونحت العاج :

وإنـــاء الزهر فى غـــرفة نومى من زجاج
ومن الفضـــة مرآتى ، ومشطى نحت عاج

وهو يوحى بهذه المعانى فى غير خروج على النسق الفنى ، بل يأتى بها وكأنها هى الغناء التلقائى – الذى لا يضمر أبعد الأهداف – على ألسنة الصبايا والمنشدين فى أعراس احتفالهم بعودة أدونيس ، بعودة النضارة والخصب للوجود . .

وفى غمرة هذه المواكب الفرحة . ومشاهد الاخضرار التى توشى لبنان جباله وسهوله ، وتكلله بالرياحين والزنابق ، وتعرشه بالكروم ، يلتقى أدونيس بعشتروت ، ناعمين بلذات الغرام . .

وبهذا تنتهى المطولة الشعرية « أدونيس وعشتروت » وقد حاول فيها فؤاد الخشن أن يصوغ الأسطورة فى شعر عربى . حرص على عذوبته وصفائه . مستفيداً بما سبقه من تراث عربى متأثر بالرومانتيكية والرمزية ، فى الطابع العاطفى للأولى ، وفى استخدام عناصر الإيماء فى الصياغة الشعرية فى الثانية . . فبدت مطولة ثرية بأناقتها اللغوية ، معبرة عن عواطف الحب الجياشة عند عشتار وبرسفون وأدونيس ، ومصورة لمشاعر الفرحة فى أعياد الربيع ، وسعادة الإنسان بعودة الخصب والازدهار ليابس الأرض وجرداء التلال . .

وفى « المطولة » تصوير موفق لعالم الأرباب « الأولمب » . ولعالم الموتى ونشيجهم الخفى ، وأحلامهم المكبوتة . ومحاولة للتأمل فى حقيقة الموت ودلالته :

ها هنـــا مملكة الأشباح دنيـــا اللاحدود
روعة المطلق والصمت وعمـــق اللاوجود
كل يوم ها هنـــا نغفو على وعـــد جديد
كل ســـد حين يهوى يتجـــلى عن سدود

غير أن الشاعر فى بعض المقاطع يبعد عن هذه الانسيابية والرقة فى أسلوبه بما يحشده من أسماء ، وردت فى أصول الأساطير ، غير أنه فى إيراده لها لم يهيئ لها السياق الموحى بمعانيها وبأدوارها ، بل تظل كعناصر غريبة على الجو الشعرى الخالص الذى يوحى أجمل الإيحاء فى مثل المقطوعة السابقة . .

فتراه فى أبيات قليلة بعد هذه المقطوعة — يحشد أسماء (شارون ، ستكس — ككتيس — فليتون — برزبين — بلوتو) دون توظيف فنى يوحى بدلالتها فى نفس القارئ ، ولكنه ما إن يتخلص من هذا التكديس للأسماء الأسطورية حتى يعود إلى شاعريته الصافية النقية . . فيحس القارئ بالراحة والانسجام . وما مبعث ذلك إلا أن الشاعر فى مثل هذا الحشد قد ابتعد عن تصوير أفعال هذه الأسماء ، حتى تبدو شخوصاً مجسمة وموظفة ، داخل الإطار الكلى للمطولة ، فعالة فى تنمية أهدافها وتطوير أحداثها ، وإعطائها أبعاداً فنية وفكرية . . ولجأ فحسب — كما قلنا — إلى حشد الأسماء بغرابتها على القارئ العربى ، وبعدها عن الإيحاء التلقائى لنفسيته . .

وإذا كان الشاعر قد أجاد فى تصوير عالم الأولمب وعالم الموتى . : فان بعضاً من البعد عن التوفيق قد لحقه فى تصوير لوعة الأرض وجفافها فى غيبة أدونيس ، فلم يستطع الشاعر أن يوحى إلينا بقوة هذه المحنة التى ابتليت بها الأرض ، ولم تبد تلك المناحة الجماعية ، كما تبدو فى أصل الأسطورة ، فموت تموز فى الأسطورة مبعث مأساة عامة ، وفاجعة أمة . وموقف من مواقف التأمل الإنسانى فى مشكلة الموت والانبعاث ، وكان ينبغى أن تكون هذه الفجيعة البؤرة الحقيقية ، ومحور الارتكاز فى المطولة . . بينما مال الشاعر إلى تصويرها كمحنة فردية لعشتروت العاشقة التى أسبغ عليها وعلى حبها كثيراً من الصفات الإنسانية والجزئيات الصغيرة ، مما أوهن الصلة بينها وبين الرمز الكلى الذى تعبر عنه ، وقد حرصنا فى العرض السابق أن نورد بعض هذه الجزئيات الصغيرة التى تدعم « بشرية » عشتروت ، وتؤكد من واقعية وجودها ، بينما تكاد أن توصد الباب أمام الجانب الإلهى والرمزى فى شخصيتها الأسطورية » .

ولا شك أن جانباً من هذا الحيف على الجانب الرمزى فى شخصية عشتروت قد ترامى إليها من غرام الشاعر بالتصوير الجسدى ، وفتنته باللذائذ الحسية . كما يبدو من ديوانه الغنائى « سوار الياسمين » . . ولا ريب فى أن الشاعر الغنائى يواجه اختباراً قاسياً فى مثل هذا الشعر الموضوعى ، فمهما كان حذراً فان بعضاً من نوازع نفسه . ورغبات ذاته ، التى تعود أن يعبر عنها بحرية وطلاقة فى قصائده الغنائية تتساقط فى جوانب العمل الموضوعى ، وبخاصة فى تصوير النماذج العاطفية ، كما حدث هنا فى هذه المطولة ، مما قد يخل بالخط العام للشخصية الفنية . . بدرجة قد لا توفر لها أن تكون معادلا موضوعياً Objective Correlative — على حد قول اليوت — للأفكار والمشاعر التى تعبر عنها .

ولم يستطع الشاعر – كما استطاعت الأسطورة – أن يمزج بين شخصية « عشتروت » ، وتشوقها إلى الحب ، وبين غناء الأرض الجرداء وانتظارها مواسم الخصب ، فتحدث عن الحبيبة وعن الأرض فى خطين متوازيين ، بينما استطاعت الأسطورة أن تصهر هذه الخطين فى تيار كلى موحد . وأن تجعل عشتروت تجسيداً حياً لضراعة الأرض ، وتوقها إلى الخصب والحياة . .

كما لم يستطع الشاعر أن يستلهم الجوانب التأملية فى الأسطورة . وأن يتحدث – غير قليل – عن فلسفة الموت والحياة . وعلاقة الإنسان بالكون . وتقطع الأمراس الإنسانية دون الخلود . .

ومن الممكن فى تقويم أخير لهذا العمل الفنى أن نقول إن الماضى الغنائى للشاعر حين يتخيل الصور الموحية ، والتعبيرات الشائقة . قصر به عن البناء الدرامى لشخصيات المطولة ، وعن استغلال مواقف الصراع فى تطور الأسطورة .

خاتمة

آن لهذه الدراسة أن تجمل منجزاتها بعد أن أوفت على الغاية — فيما تحسب — بعد هذه الرحلة الطويلة الشاقة . .

لقد بدأت باستخلاص مفهوم واضح للأسطورة ، موثقة صلتها بالمادة التراثية ، وفى هذا وصل بها إلى منابعها البكر . حيث كانت — كما هو معروف — الجزء الناطق فى الطقوس الدينية الأولى . . .

ثم — فى الفصل الأول — عرضت بإيجاز لوجهات النظر المختلفة فى الأسطورة ، من الوجهة التاريخية والنفسية والاجتماعية والجمالية . . وركزت على الخصائص التعبيرية فى الأسطورة لتوضح الوشائج العميقة التى تصلها بعالم الشعر . . ثم وضحت أسباب عودة الشعراء إلى الأسطورة فى عصر الصناعة والعلم . .

وفى الفصل الثانى . . عرضنا لاستخدام الأسطورة فى الشعر العربى القديم ، انطلاقاً من الوحدة العميقة — عبر التاريخ — للشعر العربى . . وناقشنا كل القضايا التى تنفى وجود الأساطير عند العرب ، وتتهم عقليتهم . . ونحسب أن هذا الفصل سيكون نقطة انطلاق جديدة فى دراسة شعرنا القديم ، وبخاصة فى تراثه الجاهلى . . لأن هذا الفصل قد وضح جوانب القصور فى النظرة إلى الأمة العربية . . وأبان أنها جزء حى متفاعل مع كل حضارات المنطقة . . وأن شعرها يشف عن عقائد وأساطير هذه الحضارات . . ثم وقف بنا هذا الفصل عند ظاهرة الإشارات الأسطورية التى ما زلنا نلمحها فى هذا

الشعر . . الذى لا يمثل كل عبقرية الأمة فى الجاهلية . . بل يمثل فترة فحسب من فترات تاريخها قد تكون أكثر هذه الفترات انكماشا ، وبعداً عن التعبير الحر عن الروح العربية لأسباب وعوامل ، وضحناها ، مستندين إلى الوثائق العلمية ، والحفريات الأثرية ، وطبيعة الحياة فى منطقة هى ملتقى الحضارات الكبرى فى العالم القديم .

وفى الفصل الثالث انتقلنا إلى دراسة مصادر الأسطورة فى شعرنا المعاصر . وهى – فيما أحسب – أولى الدراسات التى تمتد بهذه الظاهرة إلى جذورها فى الأساطير وفى الأدب الشعبى وفى التاريخ والكتب المقدسة . . مبينين خصائص كل مصدر من هذه المصادر ، وقيمته الفنية ، ومدى استفادة شعرنا المعاصر منه . .

وكان الفصل الرابع معرضاً للمؤثرات الأجنبية فى استخدام شعرنا المعاصر للأسطورة . . من تأثير لافونتين فى شوقى ، والرومانتيكية فى مدارس التجديد قبل الحرب العالمية الثانية ، والرمزية فى سعيد عقل ، واليوت فى حركة الشعر الحر ، وقد توسعنا فى دراسة اليوت بصفة خاصة . . لأنه يعتبر الأب الشرعى لكثير من اتجاهات رواد مدرسة الشعر الحر ، فى الإبداع الشعرى وفى النقد الأدبى معاً . . ولأن المؤثرات الأخرى سبق أن عرضت لها دراساتنا الأدبية .

أما الفصول الثلاثة الأخيرة فقد كانت مجالا للتطبيق الواسع فى شعرنا المعاصر . . بأشكاله المختلفة . . قصيدة ومسرحية ومطولة . . وبكل ظواهر الأسطورة عند كافة الشعراء المعاصرين منذ مدرسة الإحياء حتى أحدث مدارسنا التجديدية التى تعايشنا اليوم (مدرسة الشعر الحر) . . وقد اعتمدت

الدراسة على صفوة النتاج الأدبى . . لأنه الجدير حقاً بالتتبع والتحليل . .

وفى تلمس ملامح توظيف الأسطورة فى بناء القصيدة . . تدرجنا مع الظاهرة من مجرد وجودها كاشارة تتحرك فى مستوى معنوى واحد إلى تكاثفها كرمز شعرى يستثير الجم من الدلالات الفكرية والشعورية ، واللاشعورية أحياناً ، ثم تصاعد الرمز إلى درجة النموذج الأسطورى الذى يعبر عن نزعة قومية ، ويعتبر ممثلا لمرحلة اجتماعية متميزة . . وقد كان تقسيم الظاهرة إلى إشارة ورمز ونموذج وتحديد مفهوم نقدى لكل مصطلح ، من أشق مراحل الرحلة . . حيث استوجب معاودة طويلة ، وتأملا متأنياً لكل النصوص الأدبية التى استخدمت الأسطورة ، عبر عشرات الدواوين لشعراء مختلفى المذاهب والاتجاهات . . وحين نقدم اليوم للقارئ هذه المصطلحات النقدية جاهزة دون أن تشى بمتاعب الطريق التى أوصلتنا إليها . . نحمد السرى . . حين نجد معالم طريق واضحة أمام الدارسين . . بعد أن كانوا يتجولون فيما يشبه الغابة العذراء . . وبعد أن كانوا عرضة للحيرة والشتات . . وليس من سبيل إلى إيجاز ما انتهينا إليه من دراسة هذه الظواهر فى القصيدة المعاصرة لأنها كانت مرتبطة بالتحليل والتقييم للنصوص الأدبية ذاتها . . التى نعتبرها مصدر كل تقنين أدبى حق . . فن الشعر تنبع هذه الصوى ؛ وإليه تعود . . فاذا ما أردنا معرفة جلية بها ، فلنعد إليها من خلال النصوص الشعرية التى عرضناها عرضاً تحليلياً مفصلا ، على أساس أشرنا إليه فى المقدمة ، يرتبط بقيم النص الذاتية ، وعلاقاته الخاصة ، ولا تملى عليه معارفنا عن الدراسات النفسية والاجتماعية . . وفى ذلك دعوة إلى منهج فنى نود أن يتأصل وجوده فى دراساتنا الأدبية المعاصرة ، التى تشكو تخمة فى المعلومات النفسية والاجتماعية والتاريخية فى دراسة النصوص . .

وفى الفصل الخاص بالمسرحيات عرضنا لسبع مسرحيات تمثل أجود النتاج الفنى لشعراء من مختلف المدارس . . مدرسة الإحياء وامتداداتها (شوقى وعزيز أباظة) والمدارس المتأثرة بالرومانتيكية (على محمود طه) والمتأثرة بالرمزية (سعيد عقل) . . ومن خلال التحليل والمقارنة بين منجزات العمل الفنى والمادة التراثية عرضنا لجملة القضايا التى تثار فى حقلنا الأدبى ، وغرسنا مجموعة من المفاهيم التى تعمق معنى الاستفادة من التراث فى مسرحياتنا الشعرية . .

وهذا ما فعلناه فى الفصل الأخير الخاص بالمطولة الشعرية ، بعد أن وصلنا هذا المصطلح بتراثنا النقدى . . فقد اخترنا مجموعة من المطولات ، تمثل اتجاهات مختلفة وعرضناها للتحليل الموضوعى . . مارين بمناقشة كثير من وجهات نظر النقاد السابقين . .

ونظن أن هذه الفصول التطبيقية تشف عن وجهة نظر مستقلة فى تناول « النص الأدبى » وتبين عن استقلال فنى وصلنا إليه عبر ممارستنا للابداع الشعرى وللدراسة الأدبية مدى سنوات طويلة ، وعبر عكوف مخلص للعلم جعلناه طابع حياتنا ، وعبر إخلاص للحقيقة ظل نصيبنا الذى نزهو به من الوجود . .

وأياً كان حظنا من التوفيق . . فان عزاءنا الوحيد أننا أخلصنا الجهد ، ولم نتوان عن بذل قصارى ما نستطيع . .

وبعد فما تزال دراسة الأسطورة فى شعرنا فى حاجة إلى دراسات كثيرة ومتشعبة . . كما أشرنا عبر دراستنا أكثر من مرة . . فشعرنا الجاهلى لم يدرس بصورة موضوعية مرضية حتى الآن ، تربطه بالماضى الحضارى العربى ،

وتؤمن به جهداً روحياً عميقاً . . يتصل بأعمق مكونات الأمة . . وفى هذا أبنا نوع الدراسات الشاقة التى تنتظر الكثير من الجهود المخلصة . . ؛ إن استخدام الأسطورة فى شعرنا المعاصر وقد وقفنا به عند حدود رواد مدرسة الشعر الحر . . ما زال مستمراً فى الجيل التالى لهم . وفى نتاج الشبان المعاصرين فى كافة أنحاء الوطن العربى . . وهذا مجال خصب للدراسة مازال فى انتظار من يواصل المسير . .

وربما نكون قد أغفلنا — غير عامدين — ظاهرة فريدة . أو نصاً أدبياً جديراً بالاهتمام ، ولا ريب أن متابعة الدرس لهذه القضية سوف يتيح أكبر قدر من الوضوح ، ومن القرب من صدق التحليل والمقارنة . .

والله الموفق .؟.

المصادر والمراجع

١ ـ أباريق مهشمة ـ عبد الوهاب البياتى .

٢ ـ إبليس ـ العقاد .

٣ ـ ابن الرومى ـ العقاد .

٤ ـ أبو شادى . د. كمال نشأت .

٥ ـ أجا ممنون ـ أسخيلوس ـ ترجمة وتقديم د. لويس عوض .

٦ ـ أحلام الفارس القديم ـ صلاح عبد الصبور .

٧ ـ الأخبار الطوال ـ الدينورى .

٨ ـ الأدب الإنجليزى ـ بول دوتان .

٩ ـ الأدب وفنونه ـ د. محمد مندور .

١٠ ـ أدونيس وعشتروت ـ فؤاد الخشن .

١١ ـ الأدب اليونانى القديم ودلالته على عقائد اليونان ونظامهم الاجتماعى
د. على عبد الواحد وفى .

١٢ ـ الأرواح الحائرة ـ نسيب عريضة .

١٣ ـ أرواح وأشباح ـ على محمود طه .

١٤ ـ أزهار وأساطير ـ بدر شاكر السياب .

١٥ ـ الأسس النفسية للابداع الفنى فى الشعر خاصة ـ د. مصطفى سويف

١٦ ـ الأساطير ـ د. أحمد كمال زكى .

١٧ ـ الأساطير العربية قبل الإسلام ـ د. محمد عبد المعيد خان .

١٨ ـ الأساطير فى بلاد ما بين النهرين ـ صموئيل هنرى هوك .

١٩ ــ الأسطورة اليونانية ــ فؤاد جرجي بربارة :
وزارة الثقافة ــ دمشق ١٩٦٩ .
٢٠ ــ الأشجار تموت واقفة ــ معين بسيسو .
٢١ ــ أشعار فى المنفى ــ عبد الوهاب البياتى .
٢٢ ــ أضواء على السير الشعبية ــ فاروق خورشيد .
٢٣ ــ أعاصير مغرب ــ العقاد .
٢٤ ــ أغاريد السحر ــ على الجندى .
٢٥ ــ الأغانى ــ أبو الفرج الأصفهانى .
٢٦ ــ أغانى الحياة ــ أبو القاسم الشابى . ط أولى .
٢٧ ــ أغنية الرياح الأربع ــ على محمود طه .
٢٨ ــ أفاعى الفردوس ــ إلياس أبو شبكة .
٢٩ ــ إقبال وشناسيل ابنة الجلبى ــ بدر شاكر السياب .
٣٠ ــ أقول لكم ــ صلاح عبد الصبور .
٣١ ــ إلى الأبد ــ إلياس أبو شبكة .
٣٢ ــ الألحان ــ الياس أبو شبكة .
٣٣ ــ ألف ليلة وليلة ــ ط أحمد فتوح الكتبى ــ ميدان الأزهر .
٣٤ ــ ألف ليلة وليلة ــ د. سهير القلماوى .
٣٥ ــ اليوت ــ د. فائق متى .
٣٦ ــ الإلياذة ــ دريني خشبة .
٣٧ ــ إلياذة هوميروس ــ معربة نظما ــ سليمان البستانى .
٣٨ ــ أندين ــ فوكيه ــ ترجمة د. عبد الرحمن بدوى .
٣٩ ــ أنشودة المطر ــ بدر شاكر السياب . .

٤٠ ــ أوديب وأخناتون ــ إيمانويل فليكوفسكى ــ ترجمة فاروق فريد.

٤١ ــ الأوديسة ــ دريني خشبة .

٤٢ ــ إيزيس وأوزيريس ــ بلوتارخوس ــ ترجمة: د. حسن صبحى بكرى ــ الألف كتاب .

٤٣ ــ بحر الصمت ــ مالك عبد العزيز .

٤٤ ــ بحوث فى العالم العربى ــ د. يوسف أبو الحجاج .

٤٥ ــ « بدر شاكر السياب » ــ دراسة فى حياته وشعره . د . إحسان عباس .

٤٦ ــ بروميثيوس طليقاً . شلى ــ ترجمة : د. لويس عوض .

٤٧ ــ البطل فى الأدب والأساطير ــ د. شكرى محمد عياد .

٤٨ ــ باقة نور ــ عبده بدوى .

٤٩ ــ البكاء بين يدى زرقاء اليمامة ــ أمل دنقل .

٥٠ ــ بول إيلوار ــ لويس باروث وجان مارسيناك ــ ترجمة : فؤاد حداد .

٥١ ــ بيادر الجوع ــ خليل حاوى .

٥٢ ــ تجربتى الشعرية ــ البياتى .

٥٣ ــ التجديد فى شعر المهجر ــ أنس داود .

٥٤ ــ التراجيديا الإنسانية ــ نجيب سرور .

٥٥ ــ تاريخ الحضارة الهلينية ــ أرنولد توينبى ــ ترجمة : رمزى عبده جرجس .

٥٦ ــ تاريخ العرب قبل الإسلام فى ثمانية أجزاء ــ د. جواد على .

٥٧ ـ تاريخ الفكر الاجتماعى والمدارس الاجتماعية د. حسن سعفان .

٥٨ ـ ت. س. اليوت ـ الشاعر الناقد ف. أ. ماثيسن ـ ترجمة : د. إحسان عباس .

٥٩ ـ تطور الأدب الحديث فى مصر ـ د. أحمد هيكل .

٦٠ ـ التوراة : عرض وتحليل د. فؤاد حسنين .

٦١ ـ جماعة أبولو وأثرها فى الشعر الحديث ـ عبد العزيز الدسوقى .

٦٢ ـ الحب والموت ـ عبده بدوى .

٦٣ ـ حبيبتى والمدينة الحزينة ـ أنس داود .

٦٤ ـ حديث السندباد القديم ـ د. حسين فوزى .

٦٥ ـ حضارة بابل وآشور ـ جوستاف لوبون ـ ترجمة : محمود خيرت

٦٦ ـ الحكاية الخرافية ـ فريدرش فون ديرلاين ـ ترجمة : د. نبيلة إبراهيم .

٦٧ ـ الحياة العربية من الشعر الجاهلى ـ د. أحمد الحوفى .

٦٨ ـ حياتى فى الشعر ـ صلاح عبد الصبور .

٦٩ ـ الحيوان ـ الجاحظ .

٧٠ ـ خريف الفكر اليونانى ـ د. عبد الرحمن بدوى .

٧١ ـ دراسة الأدب العربى ـ د. مصطفى ناصف .

٧٢ ـ الدراما الإغريقية ـ د. إبراهيم سكر .

٧٣ ـ دور الأدب المقارن فى توجيه دراسات الأدب العربى المعاصر د. محمد غنيمى هلال .

٧٤ – دور الكلمة فى اللغة – س . أولمان – ترجمة : د. كمال بشر .
٧٥ – دول العرب وعظماء الإسلام – أحمد شوقى .
٧٦ – ديوان أبى تمام – شرح الخطيب التبريزى – تحقيق محمد عبده عزام .
٧٧ – ديوان البارودى .
٧٨ – ديوان الخليل – خليل مطران .
٧٩ – ديوان عبد الرحمن شكرى .
٨٠ – ديوان العقاد .
٨١ – ديوان عماد .
٨٢ – ديوان المازنى .
٨٣ – الدين والمجتمع . د. حسن شحاته سعفان .
٨٤ – الديانة اليونانية القديمة – هـ. ج. روز – ترجمة : رمزى عبده جرجس .
٨٥ – الذى يأتى ولا يأتى – عبد الوهاب البياتى – الآداب . بيروت سنة ١٩٦١ .
٨٦ – ربيع الفكر اليونانى – د. عبد الرحمن بدوى .
٨٧ – الرحلة الثامنة – جبرا إبراهيم جبرا .
٨٨ – الرمزية فى الأدب العربى – د. درويش الجندى .
٨٩ – الرمزية والأدب العربى الحديث – أنطون غطاس كرم .
٩٠ – الرومانتيكية – د. محمد غنيمى هلال .
٩١ – روميو وجولييت . شكسبير – ترجمة : د. مؤنس طه حسين .
٩٢ – سأم – صلاح لبكى .

٩٣ – سفر الفقر والثورة – عبد الوهاب البياتى .

٩٤ – زهر وخمر – على محمود طه .

٩٥ – السيرة النبوية – ابن كثير .

٩٦ – شظايا ورماد – نازك الملائكة .

٩٧ – شعراء مصر وبيئاتهم فى الجيل الماضى – العقاد .

٩٨ – شعراء المدرسة الحديثة – م. ل. روزنتال – ترجمة : جميل الحسينى .

٩٩ – الشعر العربى المعاصر – قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية – د. عز الدين إسماعيل .

١٠٠ – شعر على محمود طه – نازك الملائكة .

١٠١ – الشعر والشعراء – ابن قتيبة – تحقيق وشرح أحمد محمد شاكر.

١٠٢ – الشعر العربى الحديث – جليل كمال الدين .

١٠٣ – الشعر – كيف نفهمه ونتذوقه – اليزابيث دور – ترجمة : د. محمد إبراهيم الشوش .

١٠٤ – الشعر المصرى بعد شوقى – د. محمد مندور – فى ثلاث حلقات.

١٠٥ – الشفق الباكى – أحمد زكى أبو شادى .

١٠٦ – الشوق العائد – على محمود طه .

١٠٧ – الشوقيات : أحمد شوقى .

١٠٨ – شهريار – عزيز أباظه .

١٠٩ – الشاهنامة – أبو القاسم الفردوسى – ترجمة : الفتح بن على البندارى ط دار الكتب المصرية مقدمة د. عبد الوهاب عزام .

١١٠ – شياطين الشعراء – د. عبد الرازق حميدة .

١١١ ــ الطوفان والمدينة السمراء ــ كامل أيوب .
١١٢ ــ عبد الوهاب البياتى والشعر العراقى الحديث ــ د. إحسان عباس
١١٣ ــ عشرون قصيدة من برلين ــ عبد الوهاب البياتى .
١١٤ ــ عاشقة الليل ــ نازك الملائكة .
١١٥ ــ عصر الأساطير ــ توماس بلفيناش ــ ترجمة: رشدى المسيسى .
١١٦ ــ العصر الجاهلى ــ د. شوقى ضيف .
١١٧ ــ عقدة أوديب ــ باتريك ملاهى ــ ترجمة : جميل سعيد .
١١٨ ــ على محمود طه . شعر ودراسة سهيل أيوب .
١١٩ ــ على هامش التاريخ المصرى القديم ــ عبد القادر حمزة .
١٢٠ ــ العمدة فى صناعة الشعر ونقده ــ لأبى على الحسن ابن رشيق القيروانى .
١٢١ ــ عنترة ــ أحمد شوقى .
١٢٢ ــ فجر الإسلام ــ أحمد أمين .
١٢٣ ــ فجر الضمير ــ جيمس هنرى برستد ــ ترجمة: د. سليم حسن
١٢٤ ــ فلسفة تاريخ الفن ــ آرنولد هوسر ــ ترجمة : رمزى عبده جرجس .
١٢٥ ــ الفلكلور ماهو ــ فوزى العنتيل .
١٢٦ ــ فى الأدب الجاهلى ــ د. طه حسين .
١٢٧ ــ فى الأدب الحديث ــ عمر الدسوقى .
١٢٨ ــ فن الشعر ــ أرسطوطاليس ــ ترجمة د. عبد الرحمن بدوى . ط ١٩٥٣ . . . . . .

١٢٩ ـ فن الشعر ـ هوراس . ترجمة د. لويس عوض .
١٣٠ ـ فى طريق الميثولوجيا عند العرب ـ محمود سليم الحوت .
١٣١ ـ فى العاصفة ـ كيلانى حسن سند .
١٣٢ ـ فى نقد الشعر ـ د. محمود الربيعى .
١٣٣ ـ قبلما تسقط الأمطار ـ كيلانى حسن سند .
١٣٤ ـ قد موس ـ سعيد عقل .
١٣٥ ـ قرارة الموجة ـ نازك الملائكة .
١٣٦ ـ قصص الحيوان فى الأدب العربى ـ د. عبد الرازق حميدة .
١٣٧ ـ قصصنا الشعبى ـ د. فؤاد حسنين .
١٣٨ ـ قضايا الإنسان فى الأدب المسرحى المعاصر ـ د. عز الدين إسماعيل ط ٢ .
١٣٩ ـ قضايا الشعر المعاصر ـ نازك الملائكة .
١٤٠ ـ قلبى وغازلة الثوب الأزرق ـ محمد إبراهيم أبو سنة .
١٤١ ـ قال المساء ـ ملك عبد العزيز .
١٤٢ ـ قمبيز ـ أحمد شوقى .
١٤٣ ـ الكتاب المقدس ـ العهد القديم ـ العهد الجديد ـ جمعيات الكتاب المقدس المتحدة ١٩٤٦ .
١٤٤ ـ كلمات غضبى ـ عبده بدوى .
١٤٥ ـ كليلة ودمنة ـ ط وزارة المعارف العمومية ١٩٢٨ .
١٤٦ ـ كولردج ـ د. محمد مصطفى بدوى .
١٤٧ ـ الكوميديا الإلهية ـ دانتى أليجييرى ـ ترجمة : حسن عثمان .
١٤٨ ـ لزوم ما لا يلزم ـ أبو العلاء المعرى ـ شرح وتحقيق إبراهيم الإبيارى ـ ج أول ط وزارة التربية ١٩٥٩ .

١٤٩ ــ لغة الشعر بين جيلين د. إبراهيم السامرائي ــ دار الثقافة ــ بيروت

١٥٠ ــ مأساة الحلاج ــ صلاح عبد الصبور .

١٥١ ــ المجد للأطفال والزيتون ــ عبد الوهاب البياتي .

١٥٢ ــ مجنون ليلى ــ أحمد شوقي .

١٥٣ ــ محاضرات تمهيدية في التحليل النفسي ــ سجمند فرويد ترجمة : د. أحمد عزت راجح .

١٥٤ ــ مروج الذهب ــ المسعودي ــ مطبعة بولاق ١٢٨٣ هـ .

١٥٥ ــ مختارات ــ عمر أبو ريشة .

١٥٦ ــ المسرح المصري القديم ــ أتيين دريوتون ــ ترجمة وتقديم د. ثروت عكاشة .

١٥٧ ــ المسرحية ط ٣ ــ عمر الدسوقي .

١٥٨ ــ مسرحيات عزيز أباظة ــ د. محمد مندور .

١٥٩ ــ مسرح الشعر ــ مجموعة مسرحيات عزيز أباظة .

١٦٠ ــ مشكلة المعنى في النقد الحديث ــ د. مصطفى ناصف .

١٦١ ــ مصادر الشعر الجاهلي ــ د. ناصر الدين الأسد .

١٦٢ ــ مصرع كليوباترا ــ أحمد شوقي .

١٦٣ ــ م. ع الهمشري ــ صالح جودت .

١٦٤ ــ المعبد الغريق ــ بدر شاكر السياب .

١٦٥ ــ معلقات العرب ــ د. بدوي طبانه .

١٦٦ ــ ما قبل الفلسفة . ــ مجموعة من الباحثين ــ ترجمة : جبرا إبراهيم جبرا .

١٦٧ ــ مقال فى الإنسان . أرنست كاسيرر ــ ترجمة : د. إحسان عباس .
١٦٨ ــ ملائكة وشياطين ــ عبد الوهاب البياتى .
١٦٩ ــ ملاحظات حول تعريف الثقافة ــ ت. س. اليوت ــ ترجمة : د. شكرى محمد عياد .
١٧٠ ــ منزل الأقنان ــ بدر شاكر السياب.
١٧١ ــ الموت فى الحياة ــ عبد الوهاب البياتى .
١٧٢ ــ موسيقى الشعر ــ د. إبراهيم أنيس ط أولى .
١٧٣ ــ النابغة الذبيانى ــ عمر الدسوقى .
١٧٤ ــ النقد الأدبى الحديث ــ د. محمد غنيمى هلال ١٩٦٤ .
١٧٥ ــ النقد الأدبى ومدارسه الحديثة ــ ستانلى هايمن .
١٧٦ ــ النقد الموضوعى ــ سمير سرحان .
١٧٧ ــ النار والكلمات ــ عبد الوهاب البياتى .
١٧٨ ــ النماذج الإنسانية فى الدراسات الأدبية المقارنة . د. محمد غنيمى هلال .
١٧٩ ــ نهر الرماد ــ خليل حاوى .
١٨٠ ــ النيل ــ حياة نهر ــ إميل لودفيغ ــ ترجمة : عادل زعيتر .
١٨١ ــ الناى والريح ــ خليل حاوى .
١٨٢ ــ ورقة الآس ــ أحمد شوقى .
١٨٣ ــ هوميروس ــ شاعر الخلود ــ د. صقر خفاجى .
١٨٤ ــ الينبوع ــ أحمد زكى أبو شادى ١٩٣٤ .

١٨٥ ــ اليواقيت ــ خالد الجرنوسى ١٩٥٤ .

* * *

ومن أهم الدوريات التى رجعنا إلى عشرات الأبحاث بها : الآداب البيروتية والمجلة القاهرية . . وقد أشرنا إلى كل فى موضعه كما أشرنا إلى المراجع الأجنبية فى مظانها .

المحتـــوى

المقدمة : ٧ — ١٠

ضرورة البحث ، منهجه ، مصادره..

التمهيد : فى البحث عن مصطلح نقدى للأسطورة ١١ — ١٦

الشعر تجربة روحية — العودة إلى الأسطورة — الشاعر المعاصر لا يبتكر أسطورة — الحديث عن المنهج الأسطورى — رمزية لغة الشعر — اللغة والخيال فى الشعر وفى الأسطورة — الأسطورة كمادة تراثية — صلة الأعمال الشعرية بالأساطير على مدى التاريخ — استمرار القصيدة الغنائية — عناصر أسطورية فى الشعر الغنائى .

الفصل الأول : الأسطورة والشعر ١٧ — ٤٤

تعريف الأسطورة — خصائص الأسطورة — الأسطورة والرؤية الشعرية — الأسطورة والحكاية الشعبية — تفسير الأسطورة — الأصل التاريخى من الوجهة النفسية — فرويد — يونج — رانك — فرم — من الوجهة التعبيرية — من الوجهة العقيدية — تصنيف آخر

لتوماس بوليفتش — من الوجهة الجمالية
— عالم الأسطورة وعالم الشعر .

الفصل الثاني : سوابق الظاهرة فى شعرنا العربى القديم ٤٥ — ٨٨
هل لدى العرب أساطير — بيئات العرب
المختلفة ، وحضاراتهم المتنوعة — هل
خلا الشعر الجاهلى الذى بين أيدينا من
الأساطير — انهيار الحضارات العربية
من الأساطير — انهيار الحضارات العربية
— تراجع العرب إلى قلب الجزيرة
« مكة » — اللغة الاصطلاحية — الإسلام
حاجتنا إلى المعاجم — انحطاط عبادة
الأوثان — المسيحية واليهودية والحنفاء —
أهل مكة والتوحيد — بواعث وجود
الأساطير عند العرب — قيام حضارات
زراعية — الكتابة والدين والعمارة —
— شعائر وطقوس — عالم الجن — تقبل
العقلية العربية للأساطير — دلالة السير
الشعبية والإسهام فى ألف ليلة وليلة —
إشارات أسطورية فى الشعر الجاهلى —
نسج العرب فى العصور التالية على
منواله — بشار — أبو نواس — ابن
الرومى — المتنبى — أبو تمام — أبو العلاء
— تقييم لاستخدام الأسطورة فى شعرنا

القديم — الوقوف عند مرحلة الإشارة
— الإشارة والرمز — صياغة الأسطورة
توظيف الأسطورة فى بناء القصيدة .

الفصل الثالث مصادر الأسطورة فى الشعر العربى المعاصر ٨٩ — ١٥٥
تمهيـــد : الأساطير — الحكايات
الشعبية — التاريخية والكتب المقدسة —
النظرة الفنية والنظرة الوثيقية والعقيدية ..
أ — الأساطير : الحضارة الإنسانية —
أصل واحد — أصول متعددة — الوطن
العربى والحضارات القديمة — بقاء
الأساطير اليونانية — الأدب اليونانى —
صلة المسيحية بالتراث الأوربى — بداية
الفلسفة والفن — الوحدة والتنوع فى
الأساطير الأولى — إثراؤها للتجارب
الفنية — هيلين بين هومير ويوريبدز —
حاجة الفنان إلى تأمل الدلالات العامة —
أسطورة الصراع بين الازدهار والجدب
— إيزيس وأوزوريس — عشتار وتموز
ملحمة جلجامش — أثر البيئة فى النظرة
إلى الحياة والكون من خلال الأساطير
— الإلياذة — الأوذيسة — نقل
الإلياذة إلى لغتنا العربية — سليمان
البستانى — تشويه الأصل الهوميروسى

للالياذة — دريني خشبة — تأثر هوميروس بالحضارة وبالأدب المصرى القديم .

٢ — الحكايات الشعبية : استفادة الشعر من تراثنا الشعبي — القباني — علي نور — محمد عبد المطلب .

(أ) كليلة ودمنة : حكايات الحيوان أقدم الحكايات الشعبية — صلات الإنسان بالحيوان قديمة — القصص العربية القديمة عن الحيوان — ضرب القرآن المثل بالحيوان — نظم كليلة ودمنة — محمد عثمان جلال — شوقى .

(ب) ألف ليلة وليلة : جهد العقلية الغربية — دراسة الدكتورة سهير القلماوى — صياغات معاصرة مختلفة — — التفات المسرحيين المعاصرين إليها — تقصير الشعر فى استلهامها — مثل من شكسبير — بريخت — الفجوة التي حدثت فى حياتنا العربية بين الآداب الرسمية والشعبية — شخصية شهريار — شهر زاد — جلسات للعلاج النفسى — التشويق الفنى — عوالم ألف ليلة وليلة — السندباد كرمز شعرى . . .

٣ – التاريخ والكتب المقدسة : الحقيقة التاريخية والفن – قصيدة النيل لشوقى – دول العرب وعظماء الإسلام – مصرع كليوباترا – الهمزية النبوية – عرض التاريخ وعرض الدلالة التاريخية فى الفن – التوراة والإنجيل – التوراة والفن – التوراة فى نظر الأوربيين – تأثر العبرانيين بالحضارات السابقة – تأثرهم بالتراث المصرى القديم – التوراة موسوعة تاريخية – الأسفار الشعرية – المزامير الجامعة – نشيد الإنشاد – سليمان – النزعة الحسية فى الأناشيد – النزعة البدوية – نماذج بشرية فى التوراة . . الإنجيل – كلمات المسيح – مواقفه شخصيته – قصور استفادتنا من التوراة ومن الإنجيل . . .

الفصل الرابع المؤثرات الأجنبية فى استخدام الأسطورة فى الشعر العربى المعاصر . ١٥٧ – ٢١١

تمهيد : بين الإحياء والتجديد – إحياء التراث – تطوير التراث – محاولة الخروج على التراث – المؤثرات الأجنبية لافونتين – شوقى – التأثير الرومانتيكى فى مدارس التجديد قبل الحرب العالمية

الثانية : الديوان ، أبولو ، المهجر ، أهم الآثار الرومانتيكية التى استخدمت الأساطير — بروميثيوس طليقاً لشلى — الرمزية — سعيد عقل — اليوت — مدرسة الشعر الحر — تأثير اليوت فى غير جيله من الشعراء — اليوت فى نظر العقاد وأبى حديد — العقاد واليوت مبادئ كل منهما النقدية — تأثر اليوت بوحدة الثقافة الأوربية — دانتى — الميتافيزيقيون — دن — الرمزيون — بودلير — أثر معاصرى اليوت فى نقده وشعره — نقد اليوت — المعادل الموضوعى — الصلة بالتراث — مظاهر تأثر شعرائنا باليوت .

الفصل الخامس : توظيف الأسطورة فى بناء القصيدة ٢١٣ — ٤٦٠

تمهيد : ١ — الشعر والخصائص التعبيرية للأسطورة — تجسيد ظواهر الطبيعة وإفاضة الحياة الإنسانية عليها — الجو الأسطورى — الشخصية الأسطورية — ظاهرة تأليه الإنسان — التأليه اللغوى والتأليه الأسطورى — خصائص المعجم الأسطورى — ملك عبد العزيز والتعبير عن النزوع من خلال عطش الأرض .

٢ – المدارس الشعـــرية واستخدام الأساطير – الإشارة – الرمز – النموذج – الحكاية . .

(أ) الإشارة : التراث الشعرى ومدرسة الإحياء – إشارات أسطورية عامة فى مدرسة الإحياء – تسلل الإشارات اليونانية على حذر – مدرسة الديوان – أبولو – الإشارات فى مدرسة الشعر الحر – اتساع مصادرها – قصـــور وظيفة الإشارة عن الصورة الشعرية – أخطر ظواهرها – اقتحام جو القصيدة – الغربة عن النسيج الشعرى – حشدها – نماذج موفقة لاستخدام الإشارة – خليل حاوى – السياب – الانصهار فى نسج القصيدة وفى مبناها الكلى . . . الاتجاه نحو الرموز الأسطورية – الغاية منـــه .

(ب) الرمز : تقسيم الظاهرة لتبسيط دراستها – الشعراء الرواد – صلاح عبد الصبور – السياب – خليل حاوى – البياتى – وجهة نظر كل منهم فى استخدام الأسطورة – الاتصال بين

بعض الرموز — السندباد وأودسيوس — تموز والمسيح — صلة بعض الرموز بالتطور الاجتماعى العام — عيسى بين مرحلتين — صيغة الصلب — قصائد عن الصلب — الأساطير لدى خليل حاوى ولغته الشعرية — العودة للغة الأولى للانسان — السندباد شارة تجربته الشعرية — نهر الرماد — الناى والريح — بيادر الجوع — مراحل ثلاث مرت بالنفسية العربية — تحليل لقصيدته « البحار والدرويش » — السياب والإيقاع الأساسى فى أساطير الحضارات الزراعية الأولى — التوحيد بين شخصيات الشاعر وتموز والمسيح — أخصب مراحله الشعرية — الموت — محاولاته داخل الأسطورة — تحطيم الهيكل المتوارث ، والتغيير — بالحذف أو الإضافة أو الاستبدال فى بعض مكوناتها — هل ثمة إنكار للبعث فى شعره — المسيح بعد الصلب — البعث بالتضحية — تنوع تعبيره بالأسطورة — أسطورة تموز تؤرخ لفنه — مراحل ثلاث فى حياته لاستخدام الأسطورة — خصائص كل مرحلة ورموزها — السندباد وأيوب وإرم — البياتى : رأينا

فى المستوى الفنى لدواوينه الستة الأولى
— المسيح ويهوذا فى قصيدة موفقة —
صلاح عبد الصبور — إشارات أسطورية
قليلة — اتصال رموزه الفنية بقناع
السندباد . .

(ج) النموذج : النموذج الفنى ودلالته
على العصر — نماذج شكسبيرية —
« فاوست » مارلو ودلالته على نزعة
عصر النهضة — « فاوست » جـوته
ودلالته على النزعة الرومانتيكية —
السندباد ودلالته الاجتماعية — نمـاذج
أخرى لدى صلاح والبياتى .
١ — السندباد : فى ألف ليلة — فى
الأدب المصرى المعاصر — فى شعر
صلاح وفى شعر خليل حاوى .
٢ — بشر الصوفى عند صلاح .
٣ — الحلاج لدى البياتى .
٤ — أبو العلاء .

(د) الحكاية : حكايات الحيوان :
شوقى — من الأدب الشعبى : مطران
من الكتاب المقدس : إلياس أبو شبكة
— من الأساطير : أحمد زكى أبو شادى
ترجمة الأساطير وتعريبها .

(هـ) ظواهر ثانوية : إخفاء النظير
الأسطورى — البناء .

الفصل السادس :. الأسطورة فى المسرحية الشعريه ٣٩٩ — ٤٦٠
صلة الأسطورة بالدراما — نظرة عامة
على مسرحياتنا الشعرية . .
١ — مجنون ليلى : المادة الأسطورية —
عرض المسرحية — نقد وتحليل .
٢ — عنترة : فى التاريخ وفى السيرة
الشعبية — عرض وتحليل .
٣ — قيس ولبنى : المادة الأسطورية —
— مسرحية شوقى — عرض وتحليل
لجوانب الأصالة والقصور .
٤ — شهريار : تحليل ونقد .
٥ — أغنية الرياح الأربع لعلى محمود طه
هل هى مسرحية — المادة الأسطورية
عرض وتحليل .
قدموس لسعيد عقل
المادة الأسطورية ، عرض وتحليل .

الفصل السابع : الأسطورة فى المطولة الشعرية ٤٦١ — ٥٢٢
صلة مصطلح « المطولة » بالتراث
النقدى — مدلولها فى الشعر المعاصر —
تحليل ونقد لمطولات : نيرون لمطران
— المجدلية لسعيد عقل : أروح وأشباح

لعلى محمود طه ــ أدونيس وعشتروت
لفؤاد الخشن .

خاتمة : حصاد البحث . جوانب
- تستحق مزيداً من الدراسة ٥٢٣ ــ ٥٢٨

المصادر والمراجع : ٥٢٩ ــ ٥٤٠

* * *

اعتذار :

نعتذر عن بعض الأخطاء المطبعية التى سوف يتداركها القارىء الحصيف ، ونشير إلى الخطأ الذى ورد فى ص ١٧٧ سطر ٣ وصحته :

The Golden treasury

يصدر قريباً للمؤلف

في المسرح الشعرى

في الشعر العربي المعاصر

عندما يورق الشجر — شعر

مع دراسة للأستاذ الدكتور عبد الحكيم بلبع

وجوه الغربة — شعر

تم الايداع بدار الكتب والوثائق القومية تحت رقم ٤٠٩٥ لسنة ١٩٧٥

دار الجيل للطباعة ١٤ قصر اللؤلؤة - الفجالة
تليفون ٩٠٥٢٩٦

للمؤلف

●● عن الهيئة العامة للكتاب

- التجديد فى شعر المهجر
- الطبيعة فى شعر المهجر
- عبد الرحمن شكرى .. نظرات فى شعره
- حبيبتى والمدينة الحزينة (شعر)
- بقايا عبير (شعر)

●● عن مكتبة عين شمس

- الأسطورة فى الشعر العربى الحديث
- الرؤية الداخلية فى الشعر الحديث
- دراسات نقدية فى الأدب الحديث والتراث العربى

